

TANIEC ŚMIERCI

— CYKL OBRAZÓW Z 1767 ROKU

AUTORSTWA ANTONIEGO GRUSZECKIEGO

Z KLASZTORU KAPUCYNÓW W KRAKOWIE

W zbiorach krakowskiego klasztoru kapucynów przechowywany jest zespół czterech późnobarokowych obrazów o treści alegorycznej, składających się na cykl *Tańca śmierci*. Obrazy te były już kilkakrotnie wzmiankowane w literaturze naukowej, nie doczekały się jednak szerszego omówienia z punktu widzenia ich niezwykle interesującej ikonografii, nie podjęto też dotąd próby uściślenia czasu ich powstania i określenia autorstwa. Okazją do bliższego zajęcia się tymi zabytkami malarstwa stała się wystawa urządzona w 1992 roku w Muzeum Historycznym m. Krakowa, będąca pierwszą z planowanego cyklu ekspozycji *Skarby Krakowskich Klasztorów*, poświęcona — jak głosił jej tytuł — *Zbiorom OO. Kapucynów*, a przygotowana przez Janusza T. Nowaka. Wspomniane obrazy były przy tej okazji po raz pierwszy publicznie eksponowane w Krakowie, a ich odczyszczenie i dokonana w okresie przygotowywania wystawy konserwacja dwóch spośród czterech malowideł (później — w 1996 roku — konserwowano jeszcze jeden obraz z tego cyklu), umożliwiły ich dokładniejsze zbadanie i tym samym przygotowanie niniejszej publikacji¹. Szczególnym bodźcem do jej napisania był fakt odkrycia sygnatury twórcy kapucyńskiego *Tańca śmierci*. Pośród dużej ilości zabytków malarstwa reprezentujących temat śmierci w sztuce polskiej czasów nowożytnych, bardzo niewiele jest dzieł dających się jednoznacznie powiązać z konkretnym artystą². Tymczasem, dzięki wystawie w Muzeum Historycznym m. Krakowa, niespodziewanie zaistniała możliwość związania jednego z ciekawych przykładów tego rodzaju malarstwa z twórcą o znanym życiorysie i dającej się scharakteryzować twórczości. Trudno więc było nie skorzystać z tego rodzaju niezwyklej okazji.

Stan badań nad omawianymi tu obrazami z krakowskiego klasztoru kapucynów przedstawia się więcej niż skromnie. Pierwszą lakoniczną wiadomość o istnieniu tego cyklu malarskiego podał już w końcu XIX wieku o. Wacław Nowakowski³, ale do fachowej literatury przedmiotu obrazy te wprowadził właściwie dopiero o. Kornel Gadacz, zasłużony znawca historycznej i artystycznej spuścizny kapucynów polskich, który w wydanym w 1965 roku, obejmującym zasób krakowskiego klasztoru tego zakonu, *Inwentarzu zbiorów sztuki*⁴, opublikował cztery krótkie noty katalogowe zawierające podstawowe informacje o omawianych obrazach. W notach tych podał rozmiary i technikę wykonania dzieł, sformułował ich krótkie opisy i zaproponował ogólne datowanie cyklu na wiek XVIII. Zauważył też, że obrazy te nie zostały uwzględnione w znanym opracowaniu Jerzego Szablowskiego poświęconym ikonografii śmierci w polskim malarstwie czasów nowożytnych⁵.

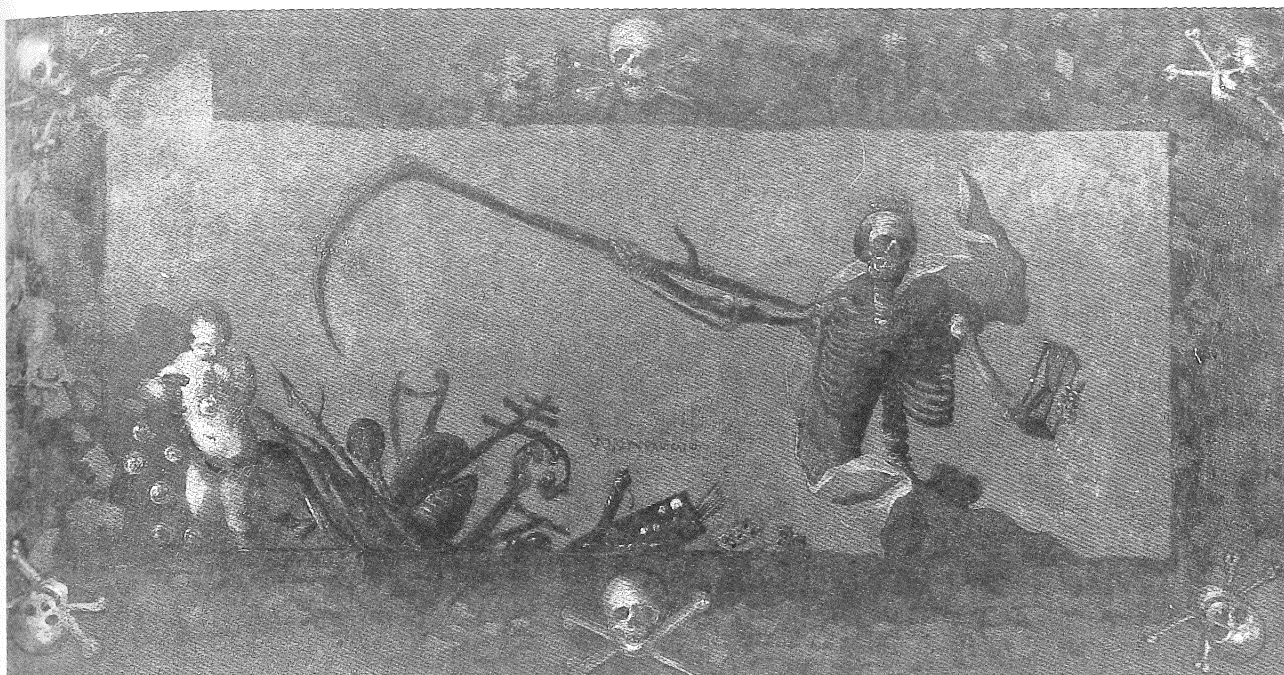
Korzystając z informacji zawartych w publikacji o. Gadacza,

krótką, jednozdaniową wzmiankę poświęcił obrazom kapucyńskim Juliusz A. Chrościcki w swojej monografii artystycznej oprawy staropolskiego obrzędu pogrzebowego⁶. Również autorzy katalogu katowickiej wystawy *Amor Mortis* z 1989 roku, powtórzyli informacje o. Gadacza, dodając w krótkiej nocie trafnie sformułowane datowanie cyklu na lata około połowy XVIII wieku⁷. Obrazy zostały uwzględnione w pozostającym dotąd w maszynopisie tekście przeznaczonym do *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* (T. IV, *Miasto Kraków*), a przy okazji inwentaryzacji klasztoru prowadzonej na potrzeby *Katalogu*, wykonano też pierwszą dokumentację fotograficzną wszystkich czterech obrazów⁸. Na tym kończy się krótka lista publikacji, w których przed 1994 rokiem wzmiankowane były obrazy z cyklu kapucyńskiego⁹. W ostatnio wydanych opracowaniach dotyczących krakowskiego klasztoru kapucynów i jego zbiorów artystycznych, obrazy nie były przywoływane¹⁰.

Dotąd nie udało się natrafić na żadne informacje źródłowe odnośnie okoliczności powstania tych dzieł. Pierwszy raz wymienione one zostały w inwentarzu kościoła i klasztoru krakowskich kapucynów pochodzącym z 1875 roku¹¹. Pierwotne: funkcja i usytuowanie obrazów w obrębie kościoła czy klasztoru, pozostają tajemnicą. Jedyną sugestię w tym względzie wysunął Juliusz A. Chrościcki, który uważał (sądząc po kontekście, w jakim wymienił omówione w niniejszej pracy dzieła), że cykl kapucyński mógł stanowić element okazjonalnej dekoracji pogrzebowej — nie ma na to jednak żadnych bezpośrednich dowodów¹².

Wszelkie próby dociekań na temat ikonografii, genezy i autorstwa tych dzieł malarstwa muszą się więc z konieczności oprzeć o analizę samych obrazów. Szczęśliwie zachowane — i odkryte w ostatnim czasie — sygnatura i data umieszczone na jednym z dzieł współtworzących zespół, znacznie ułatwiają określenie genezy artystycznej cyklu, a także pozwalają na charakterystykę osoby jego autora i miejsca, jakie zajmują te kompozycje w jego twórczości. Jednak zadaniem pierwszoplanowym jest właściwa interpretacja tematu malowideł, z których każde można traktować jako osobną kreację artystyczną, ale też trzeba rozpatrywać je wszystkie razem jako jedną całość.

Omawiany zespół obrazów tworzy bowiem niewątpliwie zwarty cykl, ale ich bliższe określenie, podobnie jak określenie całego cyklu, a także uściślenie wzajemnych związków jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi kompozycjami, dotychczasowym badaczom wydawały się nie do końca jasne¹³. Wyjaśnienie tego zagadnienia musi zostać poprzedzone opisem obrazów uszeregowanych w określonym porządku. Dlatego wyprzedzając wnioski płynące z badań dotyczących ikonografii



1. Antoni Gruszecki (1734—1798), „Śmierć triumfująca i alegoria znikomości”; I obraz z cyklu „Taniec śmierci”; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

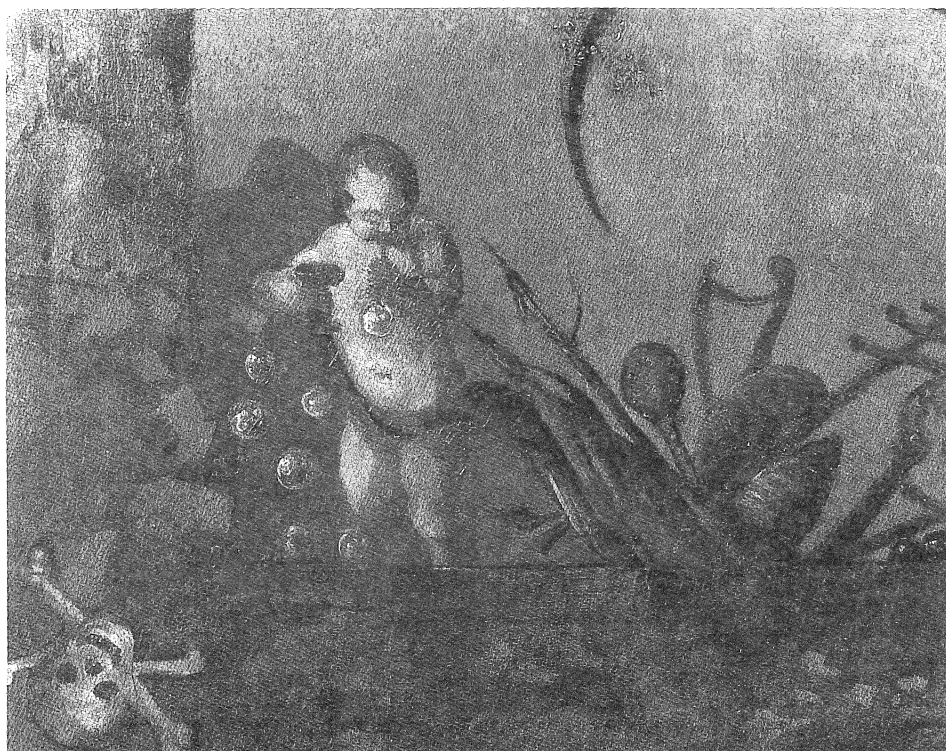
omawianych dzieł, zaproponowana tu zostanie pewna ich kolejność¹⁴ i na nowo podjęta zostanie próba bliższego ich określenia za pomocą tytułów.

Bardziej szczegółową analizę obrazów trzeba jednak poprzedzić pewną ogólną uwagą dotyczącą ich stanu zachowania. Dwa spośród nich — trzeci i czwarty według kolejności przyjętej w niniejszym studium — przed otwarciem wystawy, w 1991 roku, zostały poddane pracom konserwatorskim. W wyniku tych prac między innymi zdjęto przemalowania tła w obrębie głównych pól każdej kompozycji¹⁵, co dość zasadniczo zmieniło efekt artystyczny i zwiększyło czytelność obrazów. Po zamknięciu ekspozycji jeszcze jeden obraz z cyklu kapucyńskiego — pierwszy w kolejności, pobieżnie odczyszczony jeszcze przed umieszczeniem go na wystawie — poddany został zabiegom konserwatorskim przeprowadzonym przez Wacława Wagnera w pracowni Muzeum Historycznego m. Krakowa (ich zakres był zasadniczo zbieżny z zakresem prac prowadzonych w odniesieniu do dwóch pierwszych obrazów¹⁶). Czwarta kompozycja, chyba najbardziej przemalowana, nie będzie na razie konserwowana. Biorąc pod uwagę dawniejszy stan obrazów (dodatkowo bardzo zabrudzonych) i warunki w jakich mogły być one oglądane we wnętrzach klasztoru kapucynów, trudno się specjalnie dziwić, że o. Kornel Gadacz i inni badacze, mieli trudności z prawidłowym odczytaniem i interpretacją ich tematów.

Wszystkie cztery obrazy z krakowskiego klasztoru kapucynów malowane są olejno na płótnie, wszystkie też pozbawione są ozdobnych ram, natomiast do blejtramów (krosien), na które naciągnięte są poszczególne płótna, przybito z boków wąskie, drewniane listwy, stanowiące jedyne obramienie obrazów. Wymiary poszczególnych płócien są do siebie zbliżone, ale nie identyczne. Wszystkie cztery posiadają kształt poziomo ułożonego prostokąta i wszystkie zakomponowane zostały według identycznego schematu: wzdłuż brzegów biegnie szeroka, ciemna, prawie czarna bordiura, na tle której na każdym z obrazów wyobrażono łącznie po sześć oddanych naturalistycznie czaszek przedstawionych każda na tle skrzyżowanych pieszczeli. Motywy te, namalowane z użyciem koloru białego i żółtego (z widocz-

nymi miejscami plamami brązu), rozłożone są na wszystkich obrazach w taki sam sposób: umieszczono je w narożach bordiury i pośrodku każdego dolnego i górnego jej boku. Pasy bordiury otaczają brązowe pola główne, za każdym razem wypełnione innym przedstawieniem.

1. *Śmierć triumfująca i alegoria znikomości*¹⁷ (wys. 96,5 cm, szer. 190,5 cm). Na tle bordiury, bardzo ciemnej, wpadającej niemal w czerń, obok opisanych czaszek widoczne są rozłożone nierównomiernie, trudne do jednoznacznego określenia, jakby trochę abstrakcyjne motywy¹⁸, zachodzące miejscami na pole obrazu, utrzymane w tonacji zbliżonej do rozbielonej umbrы, z jaśniejszymi partiami (w tle widoczne jeszcze plamy koloru ciemnopopielatego). Motywy te można różnie interpretować — da się w nich dostrzec formy przypominające liście lub chmury, a nawet skały (ziemię?). Trudno rzecz ostatecznie rozstrzygnąć, ale wydaje się, że motywy te musiały mieć związek z wanitatywnym przesłaniem przedstawienia. Kompozycja umieszczona w polu malowidła składa się jakby z dwóch części. Z prawej strony obrazu widać szkielet w ożywionej pozie, okryty skłębioną, czerwoną draperią o różowym spodzie, z przerzuconą przez „tors” niebieskawą szarfą. Szkielet na głowie ma otwartą koronę, w lewej ręce trzyma klepsydę, prawą zaś wyciągniętą ma w bok i dierży w niej daleko odsuniętą od ciała¹⁹ kosę — wokół jej ostrza drobne, wielobarwne, żarzące się punkciki tworzą rodzaj trudnej do zidentyfikowania „mgiełki” (może artysta chodziło tu o przedstawienie ospujących się w dół szlachetnych kamieni?). Ostrze kosy unosi się ponad drugą częścią kompozycji, widoczną z lewej strony obrazu. Tu, przy dolnej krawędzi pola, usytuowana została grupa przedmiotów w układzie swym przypominająca panoplia²⁰ — widoczne są: chorągiew, rodzaj piki, buława, harfa, tarcza, insygnia władzy duchownej (krzyż papieski, infuła i pastorał biskupi), kule armatnie, szabla, wreszcie paleta i pędzle malarskie oraz karta i kości do gry (wszystkie motywy utrzymane w odcieniach ciemnego brązu z niewielkimi dodatkami koloru niebieskiego). Obok tej grupy przedmiotów, w lewym dolnym rogu głównego pola obrazu malarz umieścił jeszcze na tle skały (?) prawie nagie putto



2. Antoni Gruszecki (1734—1798), „Śmierć triumfująca i alegoria znikomości”; I obraz z cyklu „Taniec śmierci” — fragment z puttem puszczającym bańki; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

przepasane draperią w kolorze niebieskim, trzymające w prawej ręce niewielki puchar i puszczające bańki mydlane²¹. Całości dopełniają napisy (jest to jedyny obraz z cyklu, na którym zostały one umieszczone). Ponad opisanym zespołem przedmiotów, nieco z boku, z jego prawej strony, widnieje napis „VANITAS VANITATVM”; przy lewej krawędzi pola, obok putta, znalazła swoje miejsce inskrypcja „HOMO BULL[A]”; w samym zaś dolnym narożniku tego pola malarz umieścił datę i sygnaturę „1767 A.I.D. S.CH.”.

II. *Śmierć z papieżem, kardynałem i cesarzem* (wys. 96,5 cm, szer. 204,5 cm). W chwili obecnej tło obrazu jest całkowicie zamalowane czarną farbą; powoduje to miejscami zlewanie się pola głównego z obramieniem i zakłóca w niektórych partiach czytelność dzieła²². Widać tu oddzielone od siebie wyraźnie trzy elementy kompozycji: idąc od lewej — grupę trzech postaci, w centralnej części dwóch, z prawej strony tylko jednej (wszystkie te postacie — podobnie jak i inne w obrębie całego cyklu — ukazane są mniej więcej do wysokości połowy uda w górę). Fakt takiego właśnie rozmieszczenia akcentów, naturalna dążność wzroku ludzkiego do odczytywania obrazu od lewej do prawej, wreszcie dające się odczytać w układzie postaci elementy powolnego ruchu, powodują, że mimo rozdzielenia kompozycji na trzy odrębne części, można w całości dopatrzeć się pewnej narracji.

Grupa z lewej strony liczy trzy postacie: na pierwszym planie widoczny jest papież ukazany z prawego profilu, jakby wolno kroczący w prawą stronę, ku centrum obrazu. Papież ubrany jest w brązowo-złotą kapę podbitą tkaniną w kolorze ciemnobordowym wpadającym w brąz, z szaty spodniej widać tylko koronkowy mankiet lewego rękawa. Na głowie papieża umieszczona została trójstrefowa tiara, w lewą ręce dzierży on papieski krzyż (górami posiadający trzy poziome, coraz krótsze ramiona); na krzyżu tym papież wspiera się idąc. Twarz rozjaśniona plamą żółci, zdradza zacięcie malarza do realizmu, jeśli nie pewnego rodzaju weryzmu — widoczne są ostre, starcze rysy profilowo

ujętej twarzy, powtórzone zresztą w przypadku trzeciej z osób należących do tej grupy — w postaci kardynała. Papieża obejmuje wół — jak można się domyślać z układu tej grupy — i ciągnie w prawą stronę, wylaniający się zza niego, pochylony do przodu, nagi, bezwłosy trup o otwartych jak do krzyku ustach. Jego ciało — podobnie jak w przypadku innych postaci tego rodzaju pojawiających się w obrębie całego cyklu — zaakcentowane zostało zgnitym w odcieniu, brązowo-zielonym kolorem. Z tyłu tej grupy widać jeszcze fragment postaci kardynała ubranego w białą szatę spodnią, ciemnobordową pelerynkę i takiż kapelusz. Jak można sądzić z układu wszystkich trzech osób, kardynał usiłuje się oddalić w przeciwną stronę niż ta, w którą ciągnięty jest papież — coś mu w tym jednak przeszkadza i domyślać się tylko wolno, że pomiędzy nim, a nagim trupem istnieje jakaś trudno czytelna dla widza relacja.

Druga, centralna grupa jest już tylko dwuosobowa. Trup, niemal identyczny w układzie jak ten, którego dostrzec można w grupie pierwszej, obejmuje szamocącego się cesarza, usiłującego bezskutecznie uciec w lewą stronę. W postaci cesarza uderza pewien realizm w oddaniu szczegółów kostiumologicznych²³. Na głowie ma on zamkniętą koronę, w ręce prawej trzyma berło, w lewej jabłko. Taki sposób trzymania insygniów uchodzi powszechnie — choć nie zawsze słusznie — za przysługujący królowi, a nie cesarzowi²⁴, jednak ze względu na wymowę ideową całego cyklu postać tę mimo to uznać można za postać cesarza²⁵. Jego twarz namalowana jest w sposób zbyt ogólnikowy, by można było tu mówić o ujęciu portretowym²⁶. Natomiast indywidualnie potraktowany został strój postaci. Nie jest to ściśle ceremonialny strój cesarski, przeważają w nim elementy typowego męskiego ubioru dworskiego o francuskiej genezie. Cesarz odziany jest więc w białą koszulę z mankietami i następnie w strój zwany *justaucorps*²⁷, uszyty częściowo z wzorzystej materii w odcieniu brązowo-złotym, łączonej z partiami z gładkiej, ciemnozielonej tkaniny; wreszcie cesarz przepasany jest biegnącą na ukos szeroką szarfą, szmaragdowo-zieloną, a na

3. Antoni Gruszecki (1734–1798), „Śmierć triumfująca i alegoria znikomości”; *Obraz z cyklu „Taniec śmierci” — fragment z panopliami; 1767 r.; Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina*



ramiona narzucony ma rozcięty z boków purpurowy płaszcz z ciemnym podbiciem.

Z prawej strony obrazu ukazano samotnie stojący szkielet zwrócony ku opisanym wyżej grupom wyraźnie zdążających w jego kierunku osób. Oddany za pomocą tego samego brunatno-zielonego koloru, którym wydobyto postacie nagich trupów, szkielet lewą ręką odsuniętą w bok wskazuje na przestrzeń poza granicami obrazu, zaś prawą dłoń, w której trzyma klepsydrę, zwraca ku zdążającym w jego kierunku postaciom.

III. *Śmierć z mężczyzną i kobietą* (wys. 92,5 cm, szer. 185,5 cm). W obrazie tym, w centralnym polu, na jasnobrązowym, „abstrakcyjnym” tle, umieszczono dwie zupełnie odrębne scenki. Z lewej strony widać trupa (podobnego w układzie do tych, które w drugim obrazie towarzyszyły papieżowi i cesarzowi), odciągającego opierającego się mężczyznę od skrzyni wypełnionej klejnotami i monetami (widać w niej również niekreślony, obwiązany sznurem pakunek, a także bardzo trudno czytelną formę przypominającą łeb ptaka (?)). Mężczyzna, ukazany z prawego profilu, jakby kroczący do przodu, w geście bezradności wyciągający ręce ponad skrzynią, ubrany jest w strój oddany z dużą dbałością o kostiumologiczny szczegół. Na nogach ma białe pończochy i brązowe spodenki sięgające za kolana; ubrany jest w białą koszulę z szerokimi, marszczonymi rękawami, następnie w dość długą, brązową kamizelkę, wreszcie w strój zwany *habit*²⁸ — rodzaj szeroko rozkloszowanego fraczka z rozcięciem z tyłu i widocznymi naszytymi z przodu kieszeniami oraz rzędem guzików przy prawej pole fraczka. *Habit* oddany został zasadniczo za pomocą barwy białej, ale na jego powierzchni kładą się zielonkawe cienie; pod szyją zawiązana jest dodatkowo czarna chustka. Na głowie mężczyzny widoczna jest jeszcze krótka, biała peruka.

Podobnie szczegółowo i precyzyjnie oddany został strój kobiety stojącej z prawej strony obrazu i ocierającej oczy białą chustką trzymaną w prawej ręce. Stojąca przodem do widza dama ubrana jest w zieloną suknię na rogówce, z mocno dopasowanym staniczkiem, dużym półkolistym dekoltem i ob-

cisłymi, sięgającymi do łokci rękawami; przy zakończeniach rękawów widoczne są tak zwane wolanty z koronką. Fryzura kobiety jest dosyć krótka, a przylegające do głowy włosy są przypudrowane. Kobiętę trzyma za lewą rękę wyjątkowo monstrualny, jakby zdeformowany szkielet siedzący w prawym narożniku pola obrazu.

IV. *Śmierć z zakonnikiem i dzieckiem* (wys. 88,3 cm, szer. 185 cm). Tu, podobnie jak w poprzednim obrazie, widoczne są dwie scenki umieszczone na jednolitym, jasnobrązowym tle. Z lewej strony, zza krawędzi pola wyłania się widoczny tylko częściowo w popiersiu trup — jak można się domyślić z układu postaci, odwala on na bok wieko ciemnobrązowej trumny (ma ona kształt prostopadłościenną skrzyni); w trumnie spoczywa leżący szkielet. Nad nim stoi zakonnik (przypuszczalnie kapucyn), z długą, opadającą na piersi brodą, ubrany w ciemnobrązowy habit z opuszczonym na plecy kapturem. Obie ręce zakonnika skierowane są w bok — tak jakby wskazywał on na wyłaniającego się zza krawędzi obrazu trupa. Jednak ten gest jest do końca niezbyt zrozumiały — można próbować dopatrzeć się w nim jeszcze innego znaczenia: zakonnik jak gdyby wzbrania się, odpycha od siebie wizję trumny ze szkieletem, równocześnie pochylając nad nią w pokorze głowę.

Z kolei po prawej stronie pola obrazu widać stojącego, niezbyt wysokiego chłopca, odwróconego lewym profilem i wskazującego prawą dłonią, pytającym gestem, z wyciągniętym ku przodowi palcem, na trzymaną w lewej ręce książkę. Chłopiec ubrany jest w strój będący, zdaje się, przystosowaną dla jego potrzeb wersją ubioru dorosłego człowieka: widać brązowe spodenki, rąbek białej koszuli i zielony strój wierzchni, przypominający wspomniany *justaucorps*, tyle że ucięty nieco krócej. Zwraca uwagę twarz chłopca, bynajmniej nie dziecinna — w istocie jest to pomniejszona i dostosowana do skali figury chłopca twarz dorosłego człowieka. Wreszcie ostatnia postać pojawiająca się w tym obrazie to ponownie bezwłosy, nagi trup, górujący nad chłopcem, pochylający się ku niemu, obejmujący go lewym ramieniem, w delikatnym, niemal „czułym” geście. W przedstawieniach obu trupów ukazanych w czwartym obrazie z cyklu



4. Antoni Gruszecki (1734—1798), „Śmierć z papieżem, kardynałem i cesarzem”; II obraz z cyklu „Taniec śmierci”; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

kapucyńskiego, wyraźnie dominuje ponury, ciemny, niemal czarnozielony kolor użytej farby.

Zamieszczenie powyższego, nieco uproszczonego opisu wydawało się niezbędne nie tylko dlatego, że rozprawa niniejsza dotyczy dzieł omawianych szerzej po raz pierwszy, ale też dlatego, że konieczne było położenie akcentu na kilka ważnych elementów, bez dostrzeżenia których dalsza interpretacja cyklu — szczególnie z punktu widzenia ikonografii, ale też ewentualnej genezy formalnej — byłaby znacznie utrudniona.

Jaka jest właściwie treść, jaki jest temat tego zespołu obrazów? Dotychczas wzmiankujący go badacze wykazywali w odpowiedzi na to pytanie dużo wstrzemięźliwości, posługując się określeniami możliwie najbardziej ogólnymi: o Kornel Gadacz mówił o „*Allegoriach śmierci*”²⁹, zaś Juliusz A. Chrościcki wspominał o obrazach przedstawiających „*śmierć przedstawicieli różnych stanów*”³⁰. Wydaje się jednak, że cykl ten można bez większych wątpliwości określić mianem *Tańca śmierci* — potraktowanego zresztą bardzo indywidualnie. Aby jednak zrozumieć, dlaczego właśnie taka identyfikacja jest w pełni słuszna, trzeba — choćby pobieżnie — prześledzić dzieje formowania się tego tematu w sztuce europejskiej oraz spróbować odpowiedzieć na pytanie, jakie są podstawowe wyznaczniki pozwalające zaliczyć dane dzieło do grupy przedstawień *Tańca śmierci* lub je z niego wykluczyć.

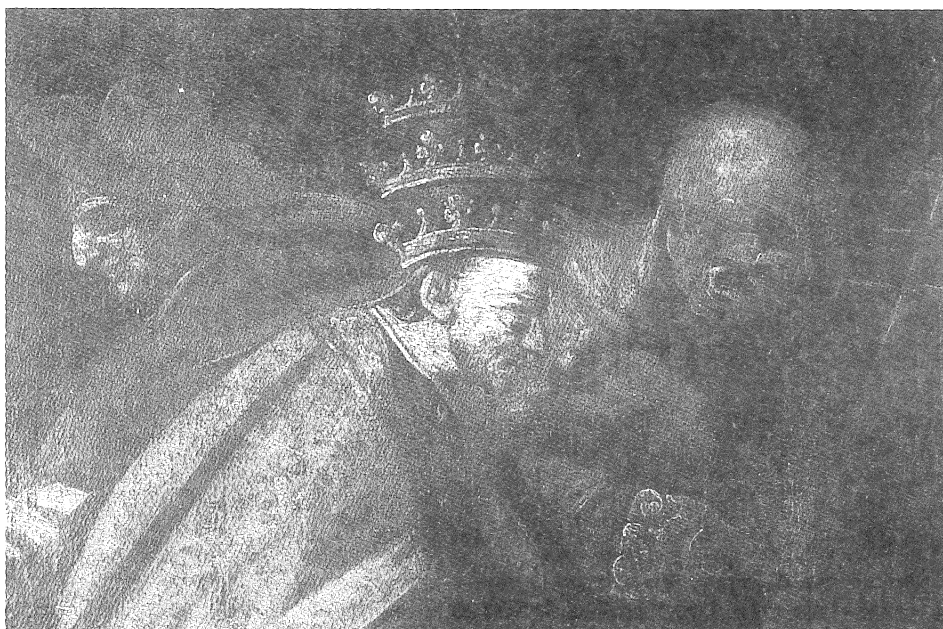
Omawiając ten problem w dużym skrócie i pewnym uproszczeniu, można powiedzieć, że plastyczne realizacje *Tańca śmierci*³¹ poprzedzone zostały szeregiem utworów literackich o charakterze moralizatorsko-dydaktycznym, pojawiających się, szczególnie we Francji, już od XII wieku. Wśród tych dzieł największe znaczenie miały dwa teksty znane z wielu wariantów: jeden z nich to poemat *Vado mori*, w którym przedstawiciele różnych stanów społecznych skarżą się kolejno na nieubłaganą śmierć, drugi to *Legenda o trzech żywych i trzech umarłych*, opowiadająca o trzech młodzieńcach znajdujących trzy trumny z gnijącymi trupami, które wdają się z młodzieńcami w dialog na temat nieuchronności śmierci i znikomości dóbr doczesnych. Oba te

utwory literackie przynoszą podstawowe wątki znaczeniowe, składające się następnie na uformowanie się tematu *Tańca śmierci*: równość wszystkich wobec nieuchronnego zgonu, przeciwstawienie sobie umarłego i żywego, wreszcie dialog jako formę wzajemnego porozumienia między nimi.

Tak ważny — jak można by sądzić — motyw tańca pojawia się w procesie formowania tego tematu jako ostatni i odnosi się już do plastycznych realizacji *Tańca śmierci*, z których tradycyjnie za najstarszą uchodzi niezachowany cykl malowideł z 1424 roku w krużgankach paryskiego Cmentarza Niewiniątek, powtórzony w innych miejscach (na przykład w opactwie La Chaise-Dieu nad górną Loarą — najstarsze zachowane tego typu przedstawienie) i powielany przez grafikę. W tych kompozycjach rzeczywiście występuje korowód tańczących postaci: przedstawicieli najróżniejszych stanów i grup społecznych, ukazanych na przemian ze szkieletami.

Ta klasyczna redakcja tematu *Tańca śmierci* uległa znacznemu przekształceniu w wieku XVI, z chwilą opracowania w latach 1524—1526 przez Hansa Holbeina młodszego łącznie 51 rysunków, tworzących cykl obrazowy, opublikowany w formie serii drzeworytów po raz pierwszy w Lyonie w 1538 roku i powtórnie w 1542 roku, tym razem z komentarzem nie tylko w wersji francuskiej, ale także łacińskiej. Liczne, kolejne wydania tego cyklu, nosiły przeważnie tytuł *Icones mortis...* lub *Imagines mortis...* i opuszczenie w tym tytule słowa sugerującego związek cyklu tych przedstawień z tańcem jest bardzo znamienne. Bowiem — pomijając już inne istotne cechy tych wyobrażeń — Holbein dokonał ważnego przekształcenia koncepcji całości, rozbijając pierwotny taneczny korowód zmarłych i żywych na pojedyncze pary, przedstawione w osobnych, całkowicie samodzielnie zakomponowanych scenach. Co więcej, Holbein zrezygnował prawie zupełnie z motywu tańca w dosłownym znaczeniu tego słowa i wprowadził w obręb poszczególnych scen narrację, czy niekiedy anegdotę, która sprzyja skonkretyzowaniu sytuacji, a w większości wypadków zilustrował po prostu moment walki,

5. Antoni Gruszecki (1734—1798), „Śmierć z papieżem, kardynałem i cesarzem”; II obraz z cyklu „Taniec śmierci” — fragment z przedstawieniem papieża, kardynała i „żywego trupa”; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina



którą upersonifikowana pod postacią szkieletu śmierć toczy z przedstawicielami różnych stanów, grup wiekowych i zawodowych. „Mors agens” — śmierć „działająca”, towarzyszy też niekiedy ludziom w codziennych zajęciach (czasami nawet w nich pomaga!), jest przeważnie okrutna, choć bywa też niekiedy litościwa, często wyłania się niespodziewanie w szyderyczym przebraniu, przygrywa na instrumentach muzycznych — generalnie rzecz biorąc, w większości scen z cyklu Holbeina śmierć odrywa ludzi od normalnej działalności i porywa ich do — tym razem potraktowanego bardziej metaforycznie niż dosłownie — „śmiertelnego tańca”. Podkreślona jest przy tym nieuchronność, nieodwołalność tego faktu. Dzięki temu, tak rozumiany *Taniec śmierci* staje się jedną z najważniejszych plastycznych realizacji „wielkiego”, rozumianego bardzo szeroko tematu *Triumfu śmierci nad człowiekiem*.

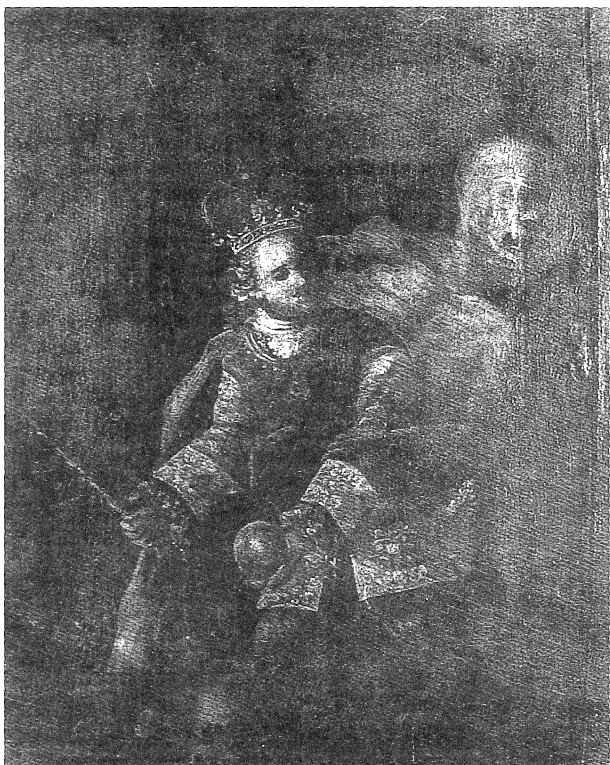
Cały cykl *Icones mortis...* uzupełnił Holbein scenami pozwalającymi określić ściśle miejsce śmierci w całej historii Zbawienia (*Grzech pierworodny*, *Wygnanie z raju* i *Sąd Ostateczny*), a także przedstawieniem stanowiącym rodzaj *Alegorii znikomości* (*Herb śmierci*), wreszcie ilustracją potraktowanego metaforycznie „triumfu zmarłych nad żywymi” (*Kości wszystkich ludzi*). W rezultacie więc Holbein zachował wszystkie podstawowe wątki ideowe późnośredniowiecznego *Tańca śmierci*: równość wszystkich wobec faktu zgonu, spotkanie żywych z umarłymi oraz dialog. Ten ostatni rozumiany był zresztą niekoniecznie w sposób dosłowny, czyli jako dialog literacki, a więc konkretny tekst umieszczony w obrębie obrazu, ale najczęściej (i tak było w przypadku cyklu Holbeina) istnienie faktu „dialogu” pomiędzy człowiekiem, a śmiercią było zilustrowane poprzez anegdotę, w której upersonifikowana śmierć wchodziła w relację z człowiekiem. W tej sytuacji taniec był tylko jedną z możliwych form obrazowania tej relacji. Choć z drugiej strony tak sformułowany temat dalej nazywany był tradycyjnie i konsekwentnie *Tańcem śmierci*. Nawiasem mówiąc zmiennym jest fakt, że na przykład polszczyzna XVII wieku niekiedy wymiennie traktowała te dwa pojęcia (to jest „tańca” i „dialogu” rozumianego jako rozmowa). Przykładem tytuł jednego z zachowanych w rękopisie utworów Gabriela Krasińskiego (zmarłego w 1676 roku): *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej albo raczej Rozmowa dwojga ludzi...*³². Aluzja do średniowiecznego w swej genezie tematu *Tańca śmierci* jest

w tym tytule czytelna — taniec traktowany jest tu właśnie jako dosłowny odpowiednik dialogu pomiędzy dwoma postaciami. Zapewne dlatego, aż po dzień dzisiejszy, dzieła zawierające ten istotny element (choćby głęboko ukryty w metaforycznej warstwie utworu), a stanowiące ogólnie rzecz biorąc *Alegorie śmierci*, nazywane są potocznie (choć niekiedy także przez specjalistów historyków sztuki³³) *Tańcami śmierci*, nawet wtedy, gdy nie ma w nich najmniejszych elementów tańca w dosłownym znaczeniu. Inna sprawa, że w dziełach tych istotną rolę odgrywa zazwyczaj element ruchu — jak będzie można zobaczyć, dotyczy to także obrazów z klasztoru kapucynów w Krakowie.

W swoim cyklu rycin Holbein, zachowując wymienione powyżej elementy ideowego przesłania średniowiecznych *Tańców śmierci*, co najwyżej elementy te modyfikując, zaproponował jednak zupełnie nowy układ zarówno całości, jak i poszczególnych scen. Miał on zresztą w tym względzie pewnych prekursorów, ale dopiero jego całościowa wizja znalazła szeroki oddźwięk. Dodał też Holbein osobne przedstawienia, pozwalające traktować cykl jako rodzaj ilustrowanej historii relacji całej ludzkości — wszystkich ludzi — wobec śmierci (chodzi tu o sceny odnoszące się do dziejów Zbawienia, a także alegorię znikomości i obraz śmierci triumfującej — za sprawą zmarłych — nad ludźmi). Tak sformułowane dzieło stało się podstawą dla przytłaczającej większości nowożytnych wersji tego tematu. Odnosi się to także do sztuki polskiej, która przyswoiła sobie plastyczną realizację tematu *Tańca śmierci* w rozbudowanej, dojrzałej formie, dopiero około połowy XVII stulecia³⁴.

Pomijając na razie kwestię stosunku cyklu obrazów z klasztoru kapucynów do wcześniejszych polskich realizacji tematu *Tańca śmierci* oraz pozostawiając w ogóle na boku kwestię ich podłoża ideowego³⁵, odpowiedzieć trzeba w pierwszym rzędzie na podstawowe pytanie: czy omawiany w niniejszym opracowaniu cykl czterech kompozycji w istocie stanowi przedstawienie *Tańca śmierci*?

Wydaje się, że zespół obrazów z krakowskiego klasztoru kapucynów zawiera w sobie prawie wszystkie podstawowe elementy konstytuujące temat *Tańca śmierci*. Przede wszystkim zilustrowano w nim zasadnicze przesłanie tego rodzaju dzieł: twierdzenie o absolutnej i bezdyskusyjnej równości wszystkich wobec śmierci, bez względu na reprezentowane: stan, pozycję



6. Antoni Gruszecki (1734–1798). „Śmierć z papieżem, kardynałem i cesarzem”; II obraz z cyklu „Taniec śmierci” — fragment z przedstawieniem cesarza i „żywego trupa”; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

społeczną, zawód i wiek. W krakowskich obrazach lista przykładów jest nieco zredukowana w stosunku do najbardziej rozbudowanych realizacji tego tematu. Kolejno ze śmiercią spotykają się: papież, kardynał, cesarz, mężczyzna (którego stan czy profesja nie są dostatecznie dookreślone), kobieta, zakonnik i dziecko — dość charakterystyczny wydaje się być tutaj brak chłopca, przedstawiciela najniższej warstwy społecznej. Kolejność ukazywania postaci wedle ich rangi wyznacza zarazem kolejność obrazów w cyklu (od II do IV). Twórca pochodzącego z XVIII wieku malowidła był tu niemal równie konsekwentny jak Franciszek z Brzegu, autor wygłoszonego około 1420 roku kazania z okazji rocznicy zgonu królowej Jadwigi, który przywoływał: „*słuchaczom powszechnie znany obraz zabierania przez śmierć ludzi wszystkich stanów, podając przy tym ich precedencję: — rapiat mors reges, barones et milites, episcopos, canonicos, doctos et indoctos*”³⁶. Pewną wątpliwość może ewentualnie wzbudzić kolejność obrazów II i III w cyklu kapucyńskim, ale kwestię rozstrzyga tradycja ikonograficzna kształtowania się tego tematu w sztuce — także polskiej. Jeśli wśród bohaterów tanecznego „korowodu” pojawiał się dziecko, to zawsze występowało ono na końcu szeregu postaci: tak jest między innymi w obrazie z krakowskiego klasztoru bernardynów, który zostanie dalej nieco szerzej omówiony.

Całkowicie zgodny z modelowym, „idealnym” schematem *Tańca śmierci* jest również podział na pary, ukazujące poszczególnych przedstawicieli „całej ludzkości” porywanych przez śmierć lub jej wysłanników do owego symbolicznego tańca. Zakłócenie występuje jedynie w drugiej kompozycji, gdzie pojedyncze postaci „żywego trupa” towarzyszy nie tylko papież, ale

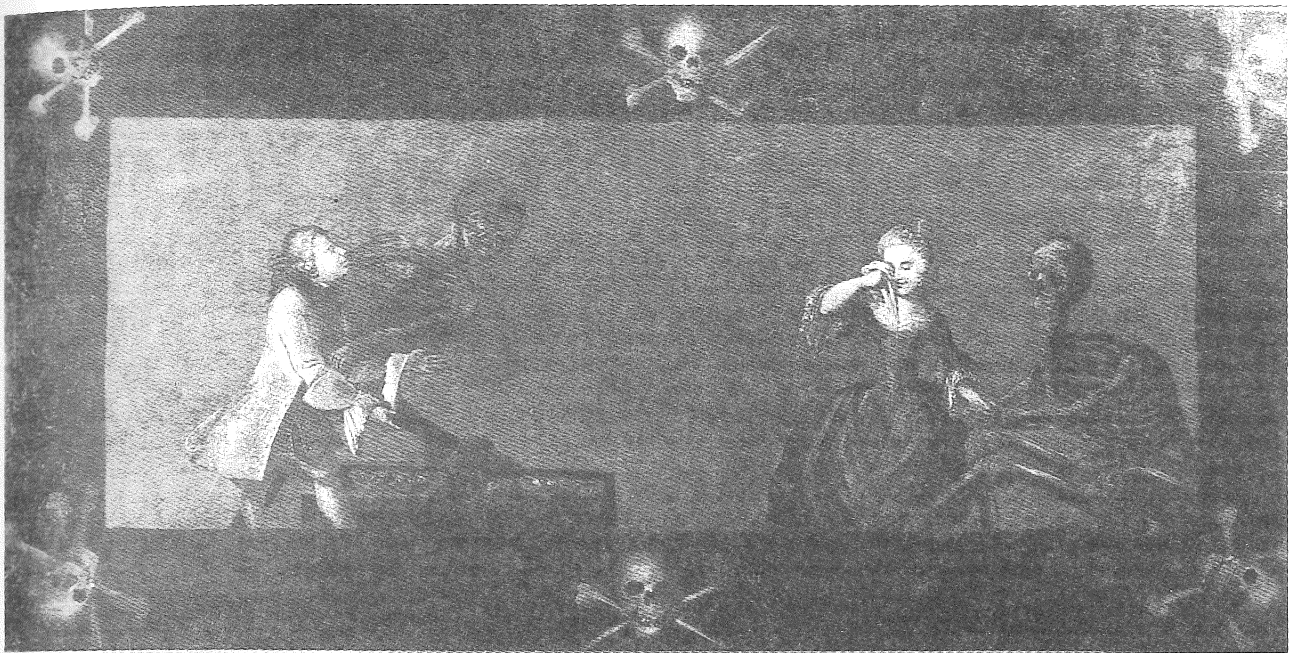
i widoczny z tyłu kardynał, który — jak można sądzić — usiłuje umknąć z „objęć śmierci”. We wszystkich innych wypadkach mamy ukazane pary postaci, a ich zestawienie po dwie w ramach jednej poziomo rozciągniętej kompozycji w kształcie leżącego prostokąta wynika może z nieznanych nam obecnie bliżej uwarunkowań odnoszących się do miejsca pierwotnego usytuowania cyklu w obrębie kościoła czy klasztoru krakowskich kapucynów (np. z przeznaczenia obrazów do antepediów w kościele).

Trudno natomiast wykazać wzajemne związki (w sensie narracyjnym) łączące ze sobą pary wyobrażone obok siebie w ramach poszczególnych kompozycji. Jak się wydaje, o. Gadacz mylił się wskazując na istnienie pewnej anegdoty w III obrazie z cyklu kapucyńskiego („*Śmierć zabiera zapłakaną niewiastę, kościotrup ciągnie ją za rękę. Prośba męża nie odnosi skutku*.”³⁷). W istocie są to dwa odrębne przedstawienia, a gest rąk mężczyzny — wyrażający niewątpliwie bezradność i opór — odnosi się raczej do skrzyni pełnej złota, obok której mężczyzna ten został przedstawiony. W scenie tej odnaleźć można dalekie echo tematu ikonograficznego *Śmierci bogacza* przyswojonego sztuce polskiej w XVII wieku³⁸.

Natomiast w II obrazie z cyklu istotnie występuje pewien element, dość zresztą swoiście rozumianej narracji, dodatkowo łączącej się z czytelnym w tej kompozycji motywem ruchu, który można uważać za rodzaj „tańca”. Wyjaśnienie tego zagadnienia wymaga jednak pewnej dygresji odnoszącej się do całego cyklu.

W badaniach nad ikonografią śmierci istnieje pewna nielatawa do pokonania trudność w odniesieniu do interpretacji postaci szkieletów czy rozmaitych odmian „żywych trupów”, różniących się jedynie stopniem rozkładu ciała, przedstawianych w tego rodzaju dziełach. Nie zawsze jednoznaczna może być odpowiedź na pytanie czy w konkretnym wypadku mamy do czynienia z personifikacją samej „Śmierci” (jak to ma bez wątpienia miejsce w odniesieniu do słynnej rzeźby z XVI wieku — tak zwanej *Wielkiej Śmierci*, pochodzącej z Cmentarza Niewiniątek w Paryżu, obecnie eksponowanej w Luwrze); czy też może w danym przedstawieniu zobrazowano „żywego trupa”³⁹, pełniącego jedynie rolę wysłannika „Śmierci”. Problem ten jest szczególnie ważny w odniesieniu do omawianego tematu, gdyż jednym z konstytuujących go motywów jest spotkanie żywego ze zmarłym, a konkretnie żywego z obrazem samego siebie jako zmarłego („*Wy będziecie tem czem my jesteśmy*” — głosi znane w średniowieczu epigramatyczne ostrzeżenie umarłych skierowane do żywych⁴⁰). Wydaje się, że w najgłębszej warstwie każdego *Tańca śmierci* leży przekonanie, że każdy może się w sensie metaforycznym spotkać z samym sobą, z własnym trupem. W tej idei tkwi zapewne nie tak odległe echo literackiego motywu *Legandy o trzech żywych i trzech umarłych*.

Jeśli przyjrzeć się bliżej cyklowi obrazów z krakowskiego klasztoru kapucynów, okaże się, że jego twórca w zaskakująco dojrzały sposób dostrzegł rozróżnienie, o którym była powyżej mowa, co świadczyłoby o bardzo głębokim przeżyciu tematu *Tańca śmierci*. W pierwszym obrazie z cyklu pojawia się szkielet w koronie i z kosą, trzymający też klepsydę będącą symbolem nieuchronnie przemijającego czasu. Nie można mieć wątpliwości, że w tym przedstawieniu *Triumfującej śmierci* mamy do czynienia nie z jakimś konkretnym zmarłym, lecz z personifikacją śmierci jako takiej. W obrazie drugim sytuacja jest bardziej skomplikowana. Tuż przy prawej krawędzi pola kompozycji stoi samotnie szkielet trzymający w prawej ręce klepsydę, z rozpostartymi „piszczelimi” ramionami, oczekujący dostojników ciągniętych w jego kierunku przez „żywe trupy”. Można tu dostrzec nie tylko wyraźne rozróżnienie pomiędzy samą śmiercią, a jej wysłannikami, ale też — co bardzo ważne — pojawia się tu element powolnego ruchu:



7. Antoni Gruszecki (1734—1798), „Śmierć z mężczyzną i kobietą”; III obraz z cyklu „Taniec śmierci”; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

postacie dostojników obejmowane przez „żywe trupy”, jak „w tańcu”, prowadzone są „ku Śmierci”.

W pozostałych obrazach z cyklu elementy te — to jest rozróżnienie pomiędzy śmiercią a zmarłym i moment powolnego ruchu — także są obecne, choć już nie tak wyraźnie jak w obrazie II. W trzeciej w kolejności kompozycji szkielet-śmierć, siedzący przy prawej krawędzi pola obrazu, trzyma za rękę kobietę, podczas gdy „żywy trup” ciągnie w ich kierunku mężczyznę stojącego obok skrzyni ze złotem. W ostatnim obrazie pojawiają się już tylko „żywe trupy”, drugi z nich niemal serdecznym gestem pochyla się nad postacią chłopca⁴¹; w tym ostatnim dziele przeważają jednak układy statyczne.

Można więc z dużą dozą pewności stwierdzić, że w cyklu

z krakowskiego klasztoru kapucynów motyw tańca pojawia się nie tylko w rozumieniu „dialogu”, „relacji” pomiędzy żywym i zmarłym (co przy zestawieniu postaci w parę jest oczywiste), ale także w znaczeniu dosłownym. Przynajmniej w II obrazie z cyklu występuje powolny, ale wyraźny „Taniec śmierci” czy może lepiej powiedzieć „Taniec ku Śmierci”. Tak więc i ten motyw typowy dla omawianego tematu ikonograficznego jest obecny w cyklu kapucyńskim i to w podwójnym, węższym i szerszym znaczeniu.

Natomiast osobnego wyjaśnienia wymaga jeszcze geneza sposobu obrazowania owych nagich, bezwłosych, „żywych trupów”, które obok szkieletów pojawiają się w cyklu krakowskich obrazów. Najprawdopodobniej jego twórca sięgnął tutaj po



8. Antoni Gruszecki (1734—1798) „Śmierć z mężczyzną i kobietą”; III obraz z cyklu „Taniec śmierci” — fragment z przedstawieniem „żywego trupa” i mężczyzny nad skrzynią złota; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina



9. Antoni Gruszecki (1734–1798), „Śmierć z mężczyzną i kobietą”; III obraz z cyklu „Tańce śmierci”; — fragment z przedstawieniem kobiety i szkieletu; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

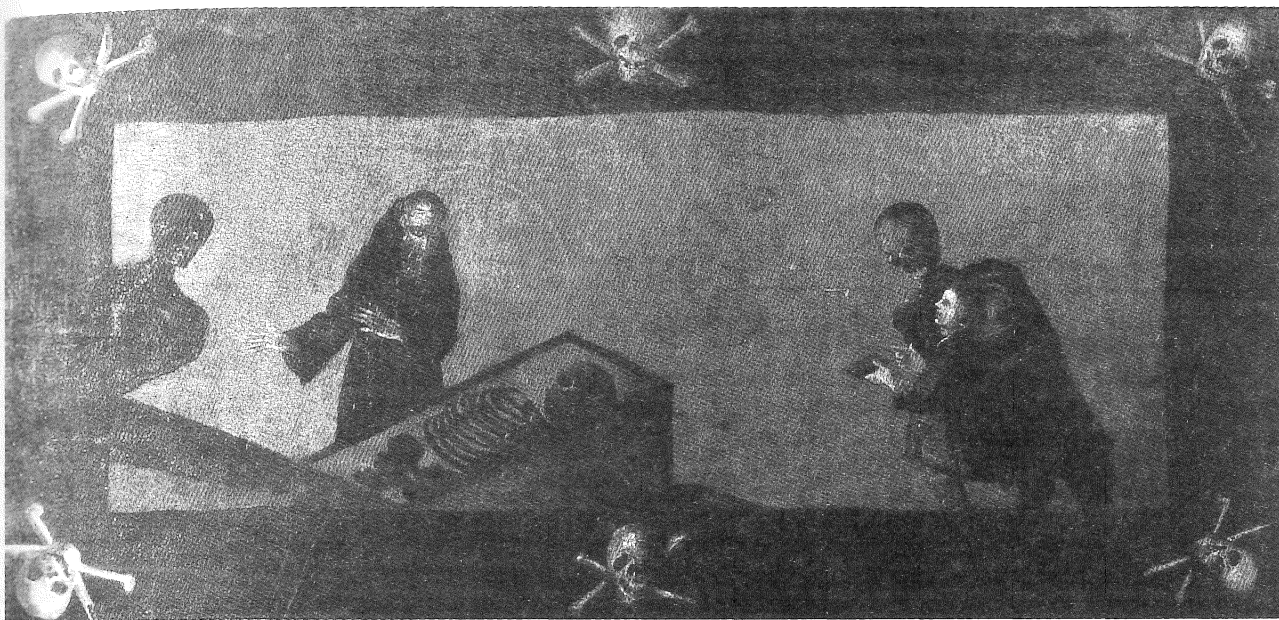
wzorzec, jaki stanowiły nowożytny modele anatomiczne, tak zwane *écorchés* przedstawiające postacie ludzi odartych ze skóry, z uwypukloną muskulaturą, ukazywane najczęściej w nienaturalnych pozach mających za zadanie wyeksponować budowę mięśni — dawało to w rezultacie efekt makabry i łatwo dokonywano identyfikacji tak spreparowanego modelu z trupem⁴². W sztuce polskiej podobne przedstawienia trafiają się rzadko, ale są niezwykle przekonujące i nie pozostawiają wątpliwości co do źródła ich artystycznej genezy. Można tu wskazać dwie figury tego rodzaju w znajdującym się w krakowskim kościele św. Piotra i Pawła nagrobku biskupa Andrzeja Trzebieckiego, pochodzącym z lat około 1695–1696⁴³, a także inną rzeźbę pochodzącą z końca XVII wieku, umieszczoną w zwieńczeniu nagrobka biskupa Bogusława Leszczyńskiego w farze w Lesznie⁴⁴. „Żywe trupy” w krakowskim cyklu z klasztoru kapucynów nawiązują do tego typu przedstawień, odznaczają się może tylko nieco większym stopniem deformacji ciała, zwiększającym efekt makabry.

Wreszcie jeszcze jeden ważny motyw wskazuje na przynależność omawianego cyklu do tematu *Tańca śmierci*. Jest nim obecność w tym zespole obrazu, opisanego w niniejszej pracy jako pierwszego, a określonego mianem przedstawienia *Śmierci triumfującej i alegorii znikomości*. Obraz ten mógłby być rozpatrywany w oderwaniu od pozostałych trzech dzieł należących do omawianego zespołu. Natomiast przesłanie ideowe całości bez pierwszego dzieła nie byłoby w pełni czytelne. *Śmierć triumfująca i alegoria znikomości* stanowi rodzaj „zwornika” ideowego dla całego cyklu. Sens istnienia takiego „zwornika” został przedstawiony już wcześniej, przy okazji omawiania genezy nowożytnego *Tańca śmierci* opartego o kompozycję Holbeina. Jedyne na co warto zwrócić uwagę, to brak wśród obrazów kapucyńskich — także w pierwszym z nich — jakiegokolwiek akcentu ikonograficznego odnoszącego się do miejsca śmierci w dziejach Zbawienia. O ile znalazła swoje dogłębne odbicie w tych dziełach myśl o przemijaniu i marności ludzkiego życia i doczesnych godności, o tyle brak tu ilustracji myśli o grzechu pierwotnym, Sądzie i w ogóle rzeczach ostatecznych — a więc w praktyce nie ma tu w ogóle żadnych odniesień religijnych! Jeśli odrzucić myśl o zaginięciu jakiegoś obrazu należącego pierwotnie do cyklu, a nie ma żadnych podstaw do takiego domniemania, to okaże się, że mamy do czynienia ze zjawiskiem dość wyjątko-

wym. Jakkolwiek przecież „obszary eschatologiczne” są obecne w cyklu kapucyńskim (chodzi tu o przybyłe z zaświatów koszmarnie zjawy widoczne na tych obrazach), to jednak brak „chrześcijańskiego optymizmu” przejawiającego się w przekonaniu o ostatecznym zwycięstwie Chrystusa nad śmiercią i szatanem — jest zupełnie zadziwiający⁴⁵.

Alegoria, którą w istocie tworzy ten pierwszy obraz, składa się z motywów całkowicie obiegowych. Należy do nich ukoronowana śmierć z kosą i klepsydrą, następnie „martwa natura” złożona z symboli doczesnej chwały, wreszcie napis „VANITAS VANITATVM”⁴⁶ widoczny niemal w centrum obrazu. W lewym dolnym narożniku pola płótna umieszczono jeszcze jedno przedstawienie alegoryczne (putto puszczające bańki mydlane) z napisem „HOMO BULLA”⁴⁷. Ten motyw, również dość często spotykany, w którym życie ludzkie przyrównane zostało do kruchej, mydlanej bańki, jest w tym przypadku o tyle interesujący, że w nieco podobnej redakcji ikonograficznej zastosowano go niemal w tym samym czasie (w 1761 roku) w nagrobku Anny z Kolovrathów Brühlowej w kościele kapucynów w Warszawie⁴⁸. W sumie jednak wszystkie opisane motywy dobrze znane były sztuce polskiej czasów nowożytnych i alegoria rozpoczynająca cykl obrazów z krakowskiego klasztoru kapucynów nie ma charakteru dzieła szczególnie oryginalnego⁴⁹.

Z powyższych rozważań wynika, że omawiany tu zespół obrazów posiada niemal wszystkie istotne cechy pozwalające uznać go za realizację tematu *Tańca śmierci*. Za wyjątkiem dwóch — po pierwsze (była już o tym mowa) brak jest zupełnie przedstawień pozwalających wpisać całą alegorię w chrześcijańską interpretację dziejów; po drugie — brak w tym cyklu zupełnie (jeśli nie liczyć pierwszego obrazu) napisów tak typowych dla całego nurtu malarstwa dydaktyczno-moralizatorskiego w sztuce polskiej czasów nowożytnych. Jest to zaskakujące tym bardziej, że liczne realizacje najpopularniejszego w Polsce XVIII i XIX wieku schematu ikonograficznego *Tańca śmierci*, zwanego bernardyńskim (od pierwowzoru przechowywanego w krakowskim kościele tego zakonu) są wręcz przeładowane wierszowanymi inskrypcjami (często jadłowicie złośliwymi), bez których zrozumienie części scen byłoby chyba niemożliwe. Zupełny brak w cyklu kapucyńskim dialogowych napisów, a także nieobecność wątków dotyczących miejsca śmierci w historii Zbawienia ludzkości, przekonują nas, że



10. Antoni Gruszecki (1734—1798), „Śmierć z zakonnikiem i dzieckiem”; IV obraz z cyklu „Taniec śmierci”; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

ten konkretnie zespół obrazów z pewnością nie był dziełem mającym za zadanie wspomóc swoim plastycznym wyrazem siłę oddziaływania publicznie głoszonych przez kapucynów kazań. Nie był, krótko mówiąc, w żaden sposób dziełem malarstwa dydaktycznego, ale jakąś bardzo indywidualną — i pesymistyczną w swej wymowie — kreacją artystyczną. Wydaje się to stanowić pewien argument na poparcie tezy, że obrazy te powstały w związku z żałobnymi uroczystościami ku czci konkretnej osoby. Jednak zdaje się przeczyć temu brak elementu „chrześcijańskiego pocieszenia”, czy wręcz pewna „areligijność” całego cyklu. Zresztą nie dysponujemy żadnymi danymi na temat pierwotnego przeznaczenia obrazów.

Czy, i do jakiego stopnia, cykl obrazów z krakowskiego klasztoru jest dziełem oryginalnym? Odpowiedź na to pytanie jest równie ważna przy rozpatrywaniu zagadnienia tematu

całego cyklu, jak i przy analizowaniu artystycznej formy dzieła i osoby jego twórcy. Z wielu względów wygodniej będzie zająć się tym zagadnieniem od razu. Nie udało się odnaleźć żadnego bezpośredniego wzoru graficznego czy malarskiego ani dla całego cyklu, ani dla poszczególnych dzieł. Nie oznacza to bynajmniej automatycznie, iż można twórcę tego zespołu uznać za artystę całkowicie samodzielnego. W przypadku I obrazu (*Śmierć triumfująca i alegoria znikomości*) poprawność i swoboda kompozycji, uderzająca w zestawieniu z pewną nieporadnością, jaką zdradza się malarz w innych dziełach z cyklu, pozwala postawić ostrożną tezę, iż jest to obraz niesamodzielny, oparty może nawet w całości o pierwowzór graficzny. Jest to jednak hipoteza oparta wyłącznie na subiektywnej ocenie i dopóki nie zostanie odnaleziony ten domniemany wzór graficzny czy malarski, nic pewnego na ten temat nie będzie można powiedzieć.



11. Antoni Gruszecki (1734—1798), „Śmierć z zakonnikiem i dzieckiem”; IV obraz z cyklu „Taniec śmierci” — fragment z „żywym trupem” i zakonnikiem pochylonym nad trumną ze szkieletem; 1767 r., Kraków, klasztor kapucynów. Fot. Janusz Kozina

Nieco inaczej sytuacja przedstawia się w odniesieniu do trzech pozostałych obrazów. Ich realizacja malarska jest miejscami nieporadna i pozostawia wiele do życzenia: niektóre deformacje — na przykład szkieletu trzymającego za rękę kobietę — choć nie pozostają bez wpływu na klimat niesamowitości i makabry odczuwalny w tych kompozycjach, to jednak równocześnie wydają się być wynikiem niewystarczającej biegłości warsztatowej malarza. Z drugiej zaś strony „żywi” bohaterowie tych scen oddani zostali poprawnie, z realistycznym zacięciem i z dużą dozą dbałości o szczegóły. Trzeba powiedzieć w tym miejscu — znowu uprzedzając rozważania na temat autora tych dzieł — że twórca cyklu, Antoni Gruszecki, często i chętnie posługiwał się sztychami i wzornikami, przede wszystkim francuskimi⁵⁰, bez żenady przekopiowywał całe wielopostaciowe kompozycje innych malarzy (nie tylko francuskich, ale także włoskich⁵¹). Informacje te dotyczą co prawda późniejszego okresu jego twórczości, ale nie można nie brać ich pod uwagę. W tej sytuacji warto przyjrzeć się całkowicie współczesnym kostiumom postaci przedstawionych w cyklu kapucyńskim. Reprezentują one dość wiernie odtworzone stroje zgodne w ogólnych zarysach z modą francuską aktualną około połowy XVIII wieku, a nawet może nieco wcześniej. Szczególnie charakterystyczne są tu: *justaucorps* (w który ubrany jest cesarz na II obrazie cyklu), popularny od drugiej połowy XVII wieku, ale nadal aktualny po połowie XVIII stulecia, oraz *habit*, rodzaj fraczka, jaki nosi na sobie mężczyzna przedstawiony na III obrazie z kapucyńskiego *Tańca śmierci*; *habit* powszechnie używany w pierwszej połowie XVIII wieku nakładany był na kamizelkę, której długość mniej więcej od połowy tego stulecia uległa znacznemu skróceniu — w tym wypadku kamizelka jest jeszcze dość długa, co przemawiałoby za nieco wcześniejszym datowaniem wyobrażonych tu ubiorów⁵².

Nie ulega wątpliwości, że tego typu stroje nie były powszechnie używane w mieszczańskim, wybitnie prowincjonalnym Krakowie drugiej połowy lat sześćdziesiątych XVIII wieku, kiedy to namalowany został cykl obrazów z klasztoru kapucynów. Przemawiałoby to w sposób dość zdecydowany za tezą, że autor tych dzieł posługiwał się grafiką, może francuską, zapewne z drugiej ćwierci XVIII wieku. Ale też wszystko wskazuje na to, że ewentualne ryciny służyły malarzowi tylko do odtwarzania wyglądu i ubioru współczesnych mu postaci prezentowanych w jego obrazach⁵³. Bardzo silny kontrast pomiędzy tymi „zgrabnymi” postaciami, a koszmarnymi, malowanymi w kilku wypadkach dość nieudolnie zjawami przybyłymi ze świata śmierci, świadczy — moim zdaniem — o tym, że przynajmniej trzy główne obrazy cyklu *Tańca śmierci* (to jest II, III i IV) są w ogólnych zarysach samodzielnymi kompozycjami Gruszeckiego.

Nie wyklucza to rzecz jasna możliwości posługiwania się grafiką przy komponowaniu poszczególnych motywów. W jednym wypadku można mówić z dużą dozą pewności o inspiracji ryciną (lub jej malarskim powtórzeniem): chodzi o przedstawienie kapucyna pochylającego się nad otwartą trumną z widocznym w środku szkieletem — „żywy trup” usłużnie uchyla wieka tej trumny. Dobrze znana była w Polsce rycina wykonana przez Jana i Rafała Sadelerów według rysunku Martena de Vos, opublikowana w ramach serii *Trophaeum vitae solitariae*, wydanej w Wenecji w 1595 roku, z wyobrażeniem pustelnika — św. Jakuba Ascety — klęczącego u stóp trumny z na wpół rozłożonymi zwłokami⁵⁴. Znamy przynajmniej dwa malarskie odzworowania tej ryciny na obszarze Polski: w obrębie cykłów umieszczonych w stallach kościoła popaulińskiego w Pińczowie (datowane na czas około połowy XVII wieku)⁵⁵ i dawnego kościoła benedyktynów w Sandomierzu (z końca XVII wieku)⁵⁶. Inspiracja ryciną Sadelerów (ewentualnie jakimś jej powtórzeniem — raczej chyba graficznym⁵⁷ niż malarskim) jest w tym przypadku dość oczywista — wystarczy porównać układ rąk św.

Jakuba i zakonnika z cyklu kapucyńskiego. Natomiast zmienia się nieco odcień znaczeniowy tej sceny: św. Jakub Asceta dobrowolnie zdecydował się zamknąć za życia w trumnie⁵⁸, mnich z kompozycji Gruszeckiego pochyla co prawda pokornie głowę przed „obrazem śmierci” (dodajmy jeszcze raz: „własnej śmierci” — zgodnie z późnośredniowieczną tradycją przedstawienia momentu spotkania żywego człowieka z jego „własnym” trupem), ale równocześnie wymowny jest gest rąk zakonnika, który zdaje się jakby zaprzeczać oczywistej nieuchronności własnego zgonu. Jeśli przyjąć za pewny fakt inspiracji tą ryciną w przypadku cyklu kapucyńskiego, to trzeba przyznać także Gruszeckiemu zdolność twórczego wykorzystania wzorów graficznych — przynajmniej w tym właśnie okresie jego twórczości.

Nie pozostaje więc nic innego jak uznać na tym etapie badań cykl kapucyński *Tańca śmierci* za w dużym stopniu samodzielne dzieło Antoniego Gruszeckiego — przynajmniej jeśli chodzi o ogólny zamysł kompozycyjny trzech najważniejszych obrazów. Choć obrazy te skompilowane zostały z obiegowych motywów ikonograficznych, nastąpiło to przy doskonałym zrozumieniu zasadniczego przesłania ideowego tematu.

Niezwykle interesująco wypada porównanie kapucyńskiego cyklu *Tańca śmierci* z innymi, wspomnianymi już wcześniej na marginesie, polskimi realizacjami tego tematu w sztuce XVII i XVIII wieku.

Pierwszy powstały na ziemiach polskich i zachowany do dnia dzisiejszego cykl *Tańca śmierci* stanowi element dekoracji stiukowej kaplicy Pana Jezusa przy kościele Świętej Trójcy w Tarłowie, wykonanej około 1655 roku⁵⁹. Ten zespół przedstawień, posiadający niemal wszystkie typowe cechy omawianego tematu ikonograficznego, jest dziełem całkowicie oryginalnym, w niezwykle wysokim stopniu (jako całość) niezależnym od tradycji ikonograficznej, pozbawionym w zasadzie jakichkolwiek naśladownictw. Przesłanie tego dzieła trudne jest dziś do jednoznacznego zinterpretowania — wszystko wskazuje na to, że dekoracja kaplicy tarłowskiej stanowi rodzaj moralitetu mówiącego o znikomości rzeczy doczesnych i wszechpotężnej śmierci, a odbiorcą tego „traktatu” miała być tylko jedna warstwa społeczeństwa polskiego: szlachta, przeżywająca w połowie XVII wieku rodzaj kryzysu moralnego i etycznego. Nie jest to miejsce na szczegółową analizę tego dzieła⁶⁰, można tylko stwierdzić, iż brak jest jakichkolwiek punktów stychnych pomiędzy tą dekoracją a cyklem kapucyńskim. Jedyne, co wydaje się łączyć oba dzieła to wybitnie indywidualny charakter przesłania obu zespołów przedstawień, przy czym w przypadku kaplicy tarłowskiej decydującą rolę odegrała zdaje się wola fundatora, który narzucił artyście określony program ikonograficzny, a wybitny skądinąd twórca całkowicie się tej woli podporządkował.

Znacznie bardziej pouczające wydaje się zestawienie cyklu autorstwa Gruszeckiego z obrazem *Tańca śmierci* przechowywanym w kościele bernardynów w Krakowie, datowanym na koniec XVII⁶¹, a ostatnio niekiedy nawet na początek XVIII wieku⁶², znanym z wielkiej ilości kopii, naśladownictw i reprodukcji wykonywanych w XVIII i XIX stuleciu⁶³. Bernardyński *Taniec śmierci*, mimo iż zakomponowany został w oparciu o obcy wzór graficzny, jest dziełem na wskroś „polskim” i na dodatek w pełnym tego słowa znaczeniu „popularnym”. Zawiera wyobrażenie przedstawicieli wszystkich stanów Rzeczypospolitej, zarówno kobiet, jak i mężczyzn, porywanych przez szkielety pełniące rolę wysłanników śmierci, w upiorny, dodajmy rzeczywisty, a nie tylko rozumiany metaforycznie, taniec. Środkowej scenie z korowodem kobiet i kościotrupów, uzupełnionej serią czternastu mniejszych scenek, w których mężczyźni (reprezentujący różne szczeble drabiny społecznej) prowadzą „dialog” ze śmiercią, towarzyszą także symbole znikomości i wyobrażenia *Grzechu pierwotnego* zestawionego z wizją *Piekle* oraz

Ukrzyżowania z odpowiadającą mu wizją *Raju*. Spora ilość umieszczonych na obrazie wierszowanych napisów — momentami nie wolnych od elementów zgryźliwej satyry, a czasami wprowadzających chyba zamierzony efekt „krotochwilności” — ułatwia odczytanie zasadniczego przesłania tego dzieła. Z jednej strony pojawia się tutaj teologiczna nauka o grzechu, karze piekielnej, zbawczej ofierze i wieczystej nagrodzie, z drugiej zaś taniec jako metafora, odnosząca się do życia ziemskiego, w którym ludziom nieustannie towarzyszy nieubłagana śmierć, spychająca ich w kierunku piekła lub raju — w zależności od indywidualnej cnoty i zasług albo grzechów, których konsekwencją jest pozytywny lub negatywny wynik sądu nad duszą zmarłego.

Tak, jak dekoracja kaplicy w Tarłowie wydaje się być dziełem elitarnym, przynależnym do kultury „wysokiej”, tak *Taniec śmierci* z krakowskiego kościoła bernardynów, mimo interesujących efektów malarskich i profesjonalnego poziomu artystycznego, jest dziełem odpowiadającym potrzebom „kultury niskiej”, ludowej. Kolejne jego kopie, o coraz bardziej pogarszającym się poziomie wykonania, świadczą nie tylko o znacznej popularności tego schematu ikonograficznego, ale także o tym, że w pełni odpowiadał on potrzebom zleceniodawców, którzy widzieli w nim obrazową pomoc przydatną przy słownej katechezie skierowanej do najszerzych warstw polskiego społeczeństwa.

Jak na tym tle przedstawia się wymowa ideowa cyklu obrazów z krakowskiego klasztoru kapucynów? Jeśli jeszcze raz przyjrzeć się uważnie temu dziełu, szczególnie trzem obrazom tworzącym właściwy *Taniec śmierci*, można w nim dostrzec pewną znamieną dysproporcję pomiędzy realistyczną a fantastyczno-makabryczną warstwą kompozycji. „Żywi” bohaterowie tych scen zostali scharakteryzowani z dbałością o realia, z uwzględnieniem insygniów władzy i dostojenstw, w aktualnych, współczesnych twórcy cyklu strojach. Obecne są też w tych kompozycjach elementy anegdoty konkretyzującej sytuację bohaterów tych scen: mężczyzna nad skrzynią złotą, kobieta ocierająca chustką łzy, dziecko trzymające w ręku książkę. Ale na tym kończy się realistyczna warstwa tych kompozycji, o wiele uboższa niż to miało miejsce w przypadku stiuków tarłowskich, czy obrazu bernardyńskiego. Dalej jest już tylko pełna wyjątkowej grozy fantastyka. Brak jest pejzażu czy sztafażu, wszystko rozgrywa się na neutralnym, jasnobrązowym tle, w jakiejś zupełnie abstrakcyjnej przestrzeni. Oto ludzie z realnego, „żywego” świata są wciągani w „śmiertelny taniec” przez ohydne, makabryczne istoty przybyłe z zaświatów. Te osoby „które śmierć reprezentują”⁶⁴ to odraźające, nagie, bezwłose, wykrzywione grymasem „żywe trupy” i zdeformowane szkielety. Ci wysłannicy śmierci, wyolbrzymieni, przerastający skalę — znowu inaczej niż w Tarłowie czy u krakowskich bernardynów⁶⁵ — żywych bohaterów tych scen, obejmują opierających się im ludzi, popychają i biorą ich za ręce, nakłaniają do jakiegoś sennego, nierealnego, powolnego „tańca”. Najbardziej znacząca jest tu pierwsza z trzech głównych kompozycji cyklu, warto więc jeszcze raz spojrzeć na nią, próbując przywołać dominujący w niej klimat: oto „żywy trup” prowadzi pod rękę pochylonego, wspartego na krzyżu papieża, z tyłu wyłania się postać poruszającego się w przeciwnym kierunku, jakby uciekającego (wolno i bezskutecznie!) kardynała; dalej cesarz w koronie trzymający insygnia swojej władzy bezradnie szamocze się usiłując wyrwać się innemu „żywemu trupowi”, który obejmuje go i ciągnie w kierunku oczekującej go z prawej strony obrazu „samej śmierci” — stojącego szkieletu szeroko rozwierającego ramiona. Nie ma w tej kompozycji ani odrobiny krotochwilnego nastroju, który cechował bernardyńskie *Tańce śmierci*, jest za to ciężka, przyniatająca atmosfera całkowitej beznadziejności i rozpacz.

Nie sposób odmówić twórcy tego cyklu wyjątkowego talen-

tu, czy może też specjalnego typu osobowości — elementów niezbędnych przy próbie zobrazowania tego niezwykle zawieszania między życiem a śmiercią, oddania tej somnabulicznej, ciężkiej, pełnej przyniatającego kosmamaru atmosfery, w której poruszają się jakby w zwolnionym rytmie, w milczeniu (brak przecież jakichkolwiek napisów sugerujących istnienie słownego dialogu ze śmiercią), bezradni, skazani na śmierć ludzie. W całej polskiej ikonografii śmierci ten cykl wyróżnia się obecnością właśnie tego metafizycznego, paraliżującego lęku, który sprawia, że obrazy te nie tylko że nie są chrześcijańskim moralitetem, opowieścią o Zbawieniu, karze i nagrodzie — wszak nie ma tu żadnych aluzji do religijnego ujęcia istoty śmierci (to jedna z najważniejszych różnic dzielących te niemal „areligijne” w swej istocie kompozycje od stiuków tarłowskich, czy tym bardziej obrazów bernardyńskich) — ale przestają być nawet alegoriami: stają się próbą przełożenia na język malarski refleksji o całkowitym braku nadziei i o osobistej, prywatnej, indywidualnej beznadziei każdego człowieka wobec faktu zgonu. Znamienne jest właśnie to, że brak w tym cyklu elementów chrześcijańskiego pocieszenia. Nie musi to rzecz jasna od razu oznaczać ateizmu ich twórcy! Po prostu wprowadzenie takiego elementu, a tym samym zasygnalizowanie istnienia jakiejś nadziei — choćby poprzez wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa czy wizję nieba — zniweczyłoby chyba zamierzenia autora, konsekwentnie chcącego zilustrować jedną myśl — że śmierć jest ostatecznym, nieodwołalnym i czekającym nas wszystkich kosmarem, od którego w żaden sposób nie można się uwolnić.

Skąd wziął się w tym dziele tak specyficzny klimat i tak pesymistyczne przesłanie? Odpowiedź nie jest łatwa, ale staranniejsze przyjrzenie się osobie twórcy tego cyklu — skoro jest to akurat możliwe — przybliży nas ewentualnie do wyjaśnienia tej kwestii.

Szczęśliwa okoliczność, iż na obrazie przedstawiającym *Śmierć triumfującą* twórca umieścił oprócz daty także swoją wyraźną i czytelną sygnaturę, pozwala na precyzyjne określenie kto jest autorem tego niezwykle cyklu. Dzięki temu — jak już o tym była mowa na samym początku — kompozycje z krakowskiego klasztoru kapucynów są w zasadzie jedynym zachowanym w obrębie polskiego malarstwa barokowego przykładem dzieła o treści wanitatywnej, którego autora można precyzyjnie określić i bliżej scharakteryzować. Był nim żyjący w latach 1734—1798 Antoni Gruszecki, podpisujący także niekiedy swoje dzieła jako Antoni Ignacy Dombrowski⁶⁶. Widniejąca na obrazie z cyklu kapucyńskiego data „1767”, odpowiada dokładnie okresowi pobytu tego artysty w Krakowie (1760—1770).

Dzięki wyczerpującej rozprawie Andrzeja Ryszkiewicza⁶⁷, do której nowsze badania wniosły już tylko niewielkie uzupełnienia⁶⁸, ogromnie skomplikowane koleje życia i zachowane dzieła malarskie Antoniego Gruszeckiego są dobrze znane. W zasadzie fakt istnienia opartej na źródłach monografii malarza zwalniałby w tym miejscu z obowiązku szczegółowego relacjonowania jego życiorysu — tym bardziej, że relacja ta może stanowić w gruncie rzeczy tylko streszczenie wywodów Ryszkiewicza. Istnieje jednak konieczność choćby pobieżnego przypomnienia losów malarza, a to dlatego, że być może życiorys twórcy, czy raczej osobowość, która się z tego życiorysu wyłania, może stanowić pewien klucz do zrozumienia zagadki, jaką jest przesłanie kapucyńskiego *Tańca śmierci* — o ile zostało ono tutaj trafnie odczytane.

Antoni Gruszecki, urodzony na Wołyniu w 1734 roku, podający się — być może bezpodstawnie⁶⁹ — za szlachcica herbu Lubicz, w 1751 roku, już jako wykształcony artysta (bardzo młody, gdyż mający zaledwie 17 lat) wstąpił do klasztoru bazylianów w Poczajowie. Uczył się — jak tego dowodzi Ryszkiewicz — przypuszczalnie w Kamieńcu Podolskim u mało

znanego miejscowego malarza Krzysztofa Radziłowskiego i niewykluczone, że jego protektorem w tym najwcześniejszym okresie był hetman Wacław Rzewuski. Był także uczniem znanego twórcy malowideł ściennych Stanisława Strońskiego we Lwowie. W klasztorze w Poczajowie spędził Gruszecki blisko dziesięć lat pracując dla konwentów macierzystego zakonu⁷⁰, ale i dla dworu swojego protektora Wacława Rzewuskiego w Podhorcach. Zachowanym do dziś w polskich zbiorach dziełem z tego okresu jest pochodzący z klasztoru kapucynów w Olesku portret Seweryna Józefa Rzewuskiego z lat 1752—1755, obecnie przechowywany w krakowskim konwencie kapucynów⁷¹ — w gruncie rzeczy przeciętnej klasy portret sarmacki typowy dla malarstwa połowy XVIII wieku.

W 1760 roku Antoni Gruszecki z niewyjaśnionych powodów opuścił Poczajów i osiadł na kolejnych dziesięć lat w Krakowie, gdzie ukrywając swą zakonną przeszłość używał nazwiska Antoni Ignacy Dombrowski (tak między innymi sygnował obraz z cyklu kapucyńskiego). Wzmianki o krakowskim okresie jego życia pełne są sprzeczności: wiadomo, iż w 1766 roku został przyjęty do krakowskiego cechu malarzy, w czym zdaje się pomogły mu wcześniejsze kontakty z Akademią Krakowską (Gruszecki podawał się często za profesora tej uczelni, do czego chyba nie miał żadnych podstaw); wiadomo również, że prowadził życie na przemian to na poły duchowne, to całkowicie świeckie — przez pewien czas mieszkał u misjonarzy na Stradomiu, gdzie też wstąpił do seminarium, później starał się zostać kamedulą na Bielanach, wreszcie w klasztorze bernardynów w Alwerni wstąpił do konfraterni tercjarskiej. Równocześnie zaś wiemy, że pędził żywot człowieka świeckiego, utrzymywał czternastoletnią służącą „Kasieczkę”, do której był najwyraźniej bardzo przywiązany i którą podawał za swoją siostrzenicę (została później zakonnicą u sakramentek w Warszawie), a następnie opiekował się jej młodszym bratem Filipem Michałkiewiczem: wychował go i wykształcił na samodzielnego malarza — zresztą o nienajlepszej reputacji — czynnego później w Grodnie i przysparzającego na starość Gruszeckiemu niemałych kłopotów⁷².

Z krakowskim okresem twórczości Gruszeckiego łączy się — poza omawianym w niniejszej pracy cyklem kapucyńskim — zaledwie kilka zachowanych obrazów: jeden portret (rektora Akademii Krakowskiej ks. Kazimierza Jarmundowicza, sygnowany i datowany na 1760 rok) oraz zespół obrazów religijnych wykonanych dla bernardynów w Alwerni, zapewne w 1767 roku (mimo iż umowa dotycząca tych obrazów została sporządzona w 1761 roku — jeśli nie jest to pomyłka w zapisie; w Alwerni zachowały się po dziś dzień trzy obrazy, które można powiązać z Gruszeckim: *Stygmatyzacja św. Franciszka* — sygnowana i datowana na 1767 rok, *Św. Józef z Dzieciątkiem* oraz *Św. Jan Nepomucen*). Inne dzieła Gruszeckiego z okresu krakowskiego, znane z dziewiętnastowiecznej literatury nie zachowały się albo też nie zostały zidentyfikowane.

Okres pobytu w Krakowie zakończył się dla naszego malarza w 1770 roku, kiedy to w czasie trwania Konfederacji Barskiej, na wieść o zbliżających się do Krakowa wojskach rosyjskich, Gruszecki w panice opuścił miasto i udał się do Warszawy. Jego losy po 1770 roku zrelacjonować trzeba tylko bardzo ogólnie, zostały one bowiem szczegółowo omówione w pracy Ryszkiewicza⁷³. Jeszcze w tym samym roku 1770 Gruszecki zdecydował się powrócić do zakonu bazylianów, przeszedł powtórnie nowicjat, złożył śluby i przeniósł się do klasztoru w Supraślu, skąd jednak rychło wyjechał, a to w związku z nieustającymi i zakończonymi w rezultacie niepowodzeniem zabiegami o uzyskanie łaski króla Stanisława Augusta Poniatowskiego — chodziło malarzowi o tytuł opata w Supraślu. Dla monarchy tego pracował zresztą Gruszecki kilkakrotnie, między innymi dostarczając do zamku w Grodnie (gdzie mieszkał w latach

1775—1792) supraporty o dość osobliwych, jak na malarza bądź co bądź zakonnego, tematach (*Igraszki nimf*, *Dziewczęta na huśtawce* itp.); w kolekcji królewskiej znajdowały się też zresztą inne obrazy Gruszeckiego, ofiarowane przez malarza monarsze. W tym samym czasie artysta nasz pracował również dla kościołów tworząc obrazy o wybitnie religijnej tematyce. W 1788 roku poważnie zachorował, przerwał na dłuższy czas działalność malarską i powrócił do macierzystego klasztoru w Supraślu, gdzie osiadł ostatecznie w 1792 roku. Tu spędził resztę życia: pogrążony w kłopotach finansowych usiłował bezskutecznie sprzedać posiadane przez siebie obrazy, nieustannie omotany intrygami i bezwzględnie szantażowany przez swojego byłego ucznia Michałkiewicza, popadł w końcu w depresję, myślał o samobójstwie, wreszcie całkowicie poddał się rygorom swego zakonu i porzucił działalność artystyczną. Zmarł w 1798 roku w klasztorze w Supraślu, a swoim współpracownikom pozostawił po sobie jedyną pamiątkę w postaci skromnego krzyżyka-relikwiarza.

Jako malarz był Gruszecki niewątpliwie epigonem dojrzałego raczej niż późnego baroku. Jak słusznie zauważa Ryszkiewicz jego dzieła wykazują najczęściej „znacznie lepszą kompozycję, niż malarską technikę”, charakterystyczne jest też dla jego obrazów „wyraźne nawiązywanie do dawnych, tradycyjnych układów”. Wynika to niewątpliwie ze zwyczaju — zresztą wcale nie będącego w malarstwie polskim czasów nowożytnych czymś wyjątkowym, a wręcz przeciwnie — wzorowania się niemal wyłącznie na cudzych kompozycjach, znanych za pośrednictwem rycin. Jak pisze Ryszkiewicz: „*Praktyka to nieosobliwa, a już w twórczości Gruszeckiego wprost notoryczna: zawsze w jego obrazach wyczuwa się większą pewność ręki niż wyobraźni oraz brak śmiałości w pomysłach, co kazało mu wspomagać swoją inwencję wzorami muzealnymi*”⁷⁴.

Andrzej Ryszkiewicz podsumowuje twórczość Gruszeckiego następująco: „*Talent jego i warsztat twórczy zostały odcięte od dopływów nowych prądów i form, oparł się więc na dawnych. Pracując, wykorzystywał osiągnięcia wielkich, które go dochodziły w zubożonym, bezbarwnym kształcie rycin. Włoskich, jeśli chodzi o tematy religijne, francuskich — w zakresie sztuki świeckiej. Stawał się mimo woli propagatorem formuł barokowych sprzed lat, przez co upodobił się do przeciętnej produkcji, wypełniającej ołtarze kościołów parafialnych*”⁷⁵.

Ta charakterystyka odnosi się także do krakowskiego okresu twórczości Gruszeckiego. Jeśli wziąć pod uwagę powstałe w latach 1760—1770 obrazy (naturalnie te znane dotąd) i dodać do nich najbliższe chronologicznie temu okresowi kompozycje z klasztoru krakowskich misjonarzy (datowane na 1773 rok), to okaże się, że jedynie portret rektora Uniwersytetu, ks. kanonika Kazimierza Jarmundowicza⁷⁶, namalowany w 1760 roku, wykracza ponad przeciętność — dzięki pewnemu przełamaniu obowiązującego schematu, indywidualnemu potraktowaniu postaci, realizmowi i dążeniu do pogłębienia psychologicznego wyrazu modelu. Pozostałe kompozycje — wszystkie o religijnym charakterze — w tym zarówno obrazy od bernardynów w Alwerni⁷⁷, jak i nieco późniejsze dwa płótna od krakowskich misjonarzy (*Ofiara Melchizedecha* i *Taniec przed złotym cielcem*⁷⁸), tak bardzo są banalne w swoim eklektyzmie i swoistym zapóźnieniu, że aż trudne do bliższego scharakteryzowania — nie można im jednak zarzucić braku poprawności warsztatowej.

Porównanie tych gładkich i w gruncie rzeczy całkowicie niesamodzielnych kompozycji z cyklem *Tańca śmierci* z krakowskiego klasztoru kapucynów — z jego swoistą ekspresją, chorobliwym klimatem, nieporadnością połączoną z umiejętnością ewokowania nastroju grozy i makabry — jest niemałym zaskoczeniem. Z trudnością można uwierzyć, że chodzi tu o dzieła tego samego artysty, poświadczone nie budzącą najmniejszych

wątpliwości sygnaturą. Wyjaśnienie tej zaskakującej różnicy może przynieść tylko jedna konstatacja — cykl z krakowskiego klasztoru kapucynów (ewentualnie pominąwszy pierwszy obraz) jest w ogólnym założeniu całkowicie oryginalnym dziełem malarza, który nie chciał naśladować powszechnie znanego schematu bernardyńskiego i nie dysponując odpowiednimi wzorcami graficznymi, „zmuszony” został, być może ten jeden jedyny raz, do samodzielnego zakomponowania aż trzech obrazów, zbudowanych co prawda z motywów mniej lub więcej obiegowych, ale zestawionych przez samego Gruszeckiego, który tym razem — parafrazując cytowane przed chwilą zdanie Ryszkiewicza — bardziej posłużył się swoją wyobraźnią artystyczną niż biegłością pędzla. Całość, mimo pewnej nieporadności, zyskała przez to na autentyczności i stała się bardziej osobista.

Ta ostatnia kwestia — odbicia osobowości artysty w jego dziele — wydaje się szczególnie interesująca. Ryszkiewicz nazywa żywot Gruszeckiego „niemal awanturniczym”. W osobie tego artysty rozpoznać można przede wszystkim pierwszorzędnego neurotyka. Nie był on bynajmniej „człowiekiem statecznym”⁷⁰ w staropolskim rozumieniu tego określenia — wręcz przeciwnie: chwiejny i niezdeterminowany, szamocący się nieustannie pomiędzy życiem aktywnym a kontemplatywnym, pomiędzy zamknięciem w klasztorze i surową ascezą a życiem świeckim w orbie dworu królewskiego. Kompleksy, wielkie i niespełnione ambicje artystyczne, podejmowane nieustannie irracjonalne decyzje, ucieczki i ukrywanie się przez lata pod cudzym nazwiskiem, wnikanie się w konflikty z ludźmi, uleganie szantażom i nadużywanie alkoholu, stany depresyjne i myśli samobójcze, równocześnie zaś zaskakujące przejawy wysokiego poziomu umysłowego (podjęta pod koniec życia i niespełniona idea założenia w Supraślu muzeum!) — wszystkie te elementy, znajdujące jednoznaczne potwierdzenie w źródłach dotyczących życia tego malarza, dałyby się może ułożyć w spójną „psychobiografię”⁸⁰ człowieka wiecznie niespokojnego, klasycznego bohatera przełomu epok — późnego baroku i oświecenia, epoki saskiej i stanisławowskiej — bez wątpienia tkwiącego korzeniami w tej pierwszej z całą jej historyczną religijnością, a równocześnie jakby nieco rozpaczliwie próbującego się odnaleźć w tej drugiej, w czasach łączących w jedną całość sentymentalizm, racjonalizm i frywolność.

Taniec śmierci z krakowskiego klasztoru kapucynów wydaje się być dziełem, w którym wyraźne piętno odcisnęła osobowość jego twórcy. Jeśli za punkt wyjścia przyjąć kwestie motywacji powstawania poszczególnych polskich *Tańców śmierci*, to dzieło Gruszeckiego znajduje się na końcu pewnego ciągu. Powstanie stiuków tarlowskich było wynikiem decyzji pojedynczego człowieka. Można więc w dużym uproszczeniu mówić w przypadku tego dzieła o indywidualnej motywacji fundatora. Obrazy bernardyńskie głównie powstawały na zamówienie konwentów jednego zakonu, ale przy ich malowaniu brano przede wszystkim pod uwagę masowego odbiorcę — można więc umownie w odniesieniu do tych dzieł rozważać kwestię „zbiorowej motywacji” tych, dla których obrazy te były przeznaczone. W cyklu kapucyńskim — mimo iż wykonanym (jak można przypuszczać) na zamówienie krakowskich zakonników i do nich w zasadzie adresowanym, szczególnie głębokie odzwierciedlenie znalazła psychika twórcy: w tym ostatnim przypadku można więc mówić o indywidualnej motywacji artysty. Jeśli tak jest w istocie, zapowiada to niewątpliwie odmienne ujęcie „*Tańca śmierci*” przez artystów XIX i XX wieku, którzy traktowali ten temat raczej jako pole do obrazowania własnych przeżyć, nie zaś jako temat dydaktyczny czy moralizatorski.

Zespół obrazów z klasztoru kapucynów datowany jest dokładniej na rok 1767 i z tego względu można by go umiejscowić jakby u początków pewnego przełomu w polskiej kulturze. Przy-

czym jest to jeszcze z całą pewnością dzieło przynależne do epoki późnego baroku, choć przez swój skrajny pesymizm i wyjątkowe spotęgowanie grozy cykl kapucyński znamionuje ostateczny kryzys tej epoki, tak jak w obrębie poezji czyni to między innymi twórczość „osławionego” księdza Baki, który to samo poczucie beznadziejności ludzkiej egzystencji ujął o wiele lapidarniej i dosadniej:

„Nic po stroju
człek wór gnoju”⁸¹.

W gruncie rzeczy jest sprawą przypadku, że ten właśnie cykl obrazów związanych z ikonografią śmierci, jako w zasadzie jedyny w polskiej sztuce nowożytnej, daje się powiązać jednoznacznie z konkretnym, dobrze znanym malarzem. Ale nie jest chyba przypadkowym fakt, że artysta o tak niespokojnej i neurotycznej osobowości wykreował dzieło tak pełne skrajnego pesymizmu i tak bardzo jednoznacznie ilustrujące przeświadczenie o zupełnej beznadziei człowieka wobec śmierci.

P R Z Y P I S Y

¹ Chciałbym w tym miejscu podziękować Ojcu Arturowi Pokrzywie, gwardianowi krakowskiego klasztoru OO. Kapucynów, za zgodę na zbadanie obrazów i wykonanie ich dokumentacji fotograficznej (którą sporządził z wielkim oddaniem Pan Janusz Kozina z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie). Dyrekcji Muzeum Historycznego m. Krakowa, w tym szczególnie Panu Dyrektorowi Wacławowi Passowiczowi, dziękuję za przychyłność i umożliwienie mi pracy nad cyklem malarskim Antoniego Gruszeckiego jeszcze w czasie trwania wystawy w salach Pałacu „Krzysztofor” (szczegółowe badania miałem okazję przeprowadzić 20 lipca 1992 roku). Specjalne wyrazy wdzięczności należą się autorowi wystawy, Panu Januszowi T. Nowakowi, za pomoc i decydującą wskazówkę, w postaci zwrócenia mojej uwagi na sygnaturę Gruszeckiego umieszczoną na pochodzącym ze zbiorów kapucyńskich portrecie Seweryna Józefa Rzewuskiego, również eksponowanym na krakowskiej wystawie — wskazówka ta pozwoliła na właściwe odczytanie i zinterpretowanie sygnatury malarza umieszczonej na pierwszym obrazie z cyklu *Tańca śmierci*. Artykuł niniejszy, napisany w 1994 roku, stał się podstawą pracy magisterskiej, przygotowanej i obronionej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie w 1996 roku. Promotorowi pracy, Panu Prof. dr. hab. Adamowi Małkiewiczowi, chciałbym serdecznie podziękować za zgodę na podjęcie tematu i życzliwą opiekę w trakcie jego opracowywania.

² Nie zawsze odkrycie informacji o autorze dzieła daje podstawy do głębszej analizy — tak jest w przypadku znanego *Kola śmierci* z kościoła augustianów w Krakowie, które dzięki badaniom archiwalnym Danuty Czapczyńskiej i Bogusława Krasnowolskiego, zostało ostatnio przekonująco datowane na 1713 rok i powiązane z osobą malarza Szymona, o którym jednakże nic pewnego nie wiemy (zob. B. Frey-Stec, B. Krasnowolski, J. Żmudziński, *Dokumentacja historyczna zespołu obrazów z kościoła św. Katarzyny i z klasztoru augustianów w Krakowie*, Kraków 1994, mpis w Archiwum Zarządu Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Krakowa, s. 14 i Aneks pod datą 30 III 1713 r.).

³ [W. Nowakowski], *Pamiętka 200-letniej rocznicy przybycia do Krakowa OO. Kapucynów 1695 r.*, Kraków 1895, s. 29, c.d. przypisu 1 ze s. 28: „W kurytarzu dolnym od furty do kościoła cztery większe obrazy, przedstawiające jak śmierć porwa 1) papieża, 2) króla, 3) młode państwo, 4) zakonnik; wobec śmierci, obrazy niegorsze.”

⁴ K. Gadacz, *Inwentarz zbiorów sztuki Prowincji Krakowskiej Zakonu OO. Kapucynów. I*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, T. 11, 1965, s. 147, poz. 48—51 (cyt. dalej jako: Gadacz, *Inwentarz zbiorów sztuki...*).

⁵ J. Szablowski, *Ze studiów nad ikonografią śmierci w malarstwie polskim XVII wieku*, Kraków 1934.

⁶ J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 181, przypis 130 na s. 221.

⁷ *Amor Mortis. Katalog wystawy zorganizowanej przez Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UJ w Krakowie w Muzeum Historii Katowic, kwiecień—maj 1989*, [Katowice 1989], s. 45—46, poz. 57a—57d; autorstwo hasel nie zostało osobno zaznaczone. O ile mi wiadomo, obrazy nie były ostatecznie eksponowane na tej wystawie, ale w związku z ich planowaną prezentacją odnośne teksty zostały włączone do przygotowanego wcześniej katalogu. W wydany już po opublikowaniu katalogu *Uzupełnieniu* (bez daty, mającemu w zasadzie charakter kilkustronicowej erraty) zamieszczono informację o przygotowywaniu szczegółowego studium na temat obrazów z krakowskiego klasztoru kapucynów (w związku z tym zrezygnowano z umieszczenia w *Uzupełnieniu* dodatkowych objaśnień). Według posiadanych przeze mnie informacji, żadna rozprawa poświęcona cyklowi obrazów z krakowskiego klasztoru kapucynów nie została jednak przygotowana i opublikowana.

⁸ Maszynopis tekstu przygotowanego dla *Katalogu* oraz negatywy zdjęć przechowywane są w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

⁹ Już po zamknięciu wystawy „Zbiory OO. Kapucynów”, w „Echu Krakowa” (nr 225 z dnia 17 listopada 1992 r., s. 8) ukazał się krótki artykuł autorstwa Katarzyny Kiety „*Taniec śmierci*” — *rozwiązana zagadka*, gdzie zostały związane i w sposób popularny zreferowane poglądy przedstawione szerzej w niniejszej pracy; tamże zamieszczono również zdjęcie fragmentu drugiego obrazu z cyklu kapucyńskiego, przedstawiające śmierć i kobietę (autorstwa Janusza Koziny). Należy odnotować też fakt, że w 1996 roku obrazy z cyklu kapucyńskiego były eksponowane na wielkiej wystawie portretu trumiennego w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Joanna Daranowska-Lukaszevska, która przygotowała notę poświęconą tym obrazom, zamieszczoną w obszernym katalogu wystawy (zob. *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1996 — luty 1997, Poznań 1996, s. 278—279, tamże zamieszczone fotografie wszystkich obrazów ukazujące ich stan sprzed prac konserwatorskich prowadzonych w 1991 i 1996 roku), nie znając wyników badań autora niniejszego artykułu (złożonego do druku w Redakcji „*Krzysztoforów*” w 1994 roku), trafnie odczytała sygnaturę Antoniego Gruszeckiego na pierwszym obrazie z cyklu. Badaczka ta zamieściła w swoim tekście kilka ciekawych uwag, które nie zmieniają jednak zasadniczego toku wywodów aktualnie publikowanego opracowania. Między innymi wysunęła — być może trafną — sugestię o pierwotnym przeznaczeniu obrazów Gruszeckiego do antepediów w kościele kapucynów w Krakowie.

¹⁰ Zob. J. Marecki OFM Cap., *Kościół i klasztor kapucynów w Krakowie. Przewodnik*, Kraków 1995; J. Samek, *Wystawy zabytków ze zbiorów klasztornych i kościelnych w muzeach Krakowa*, „Muzealnictwo” 37, Warszawa 1995, s. 65—68.

¹¹ Por. *Inwentarz klasztoru OO. Kapucynów w Krakowie...* datowany na dzień 12 kwietnia 1875 roku, s. 382 — dział „Obrazy”, poddział „a[.] w dolnych korytarzach”, poz. 19: „*Obrazy cztery przedstawiające tajemnice śmierci olejno*” (pełny zapis tytułu rękopisu tego inwentarza w: K. Gadacz, *Inwentarz Archiwum Prowincji Krakowskiej Zakonu OO. Kapucynów*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, T. 2, z. 1—2, Lublin 1961, s. 120, poz. AKK 40 — pod tą sygnaturą *Inwentarz...* przechowywany jest w wymienionym Archiwum). Warto zauważyć, że wcześniejsze inwentarze kapucyńskie określają obrazy w sposób zbyt ogólny, by mogło to stanowić podstawę do jakiegokolwiek identyfikacji (zob. *Najstarszy inwentarz klasztoru Kapucynów w Krakowie*, oprac. J. Marecki OFM Cap., „*Krakowski Rocznik Archiwalny*”, T. III, 1997, s. 99—113).

¹² Zob. Chrościcki, loc. cit. Próbuje znaleźć wyjaśnienie dla funkcji, którą obrazy mogły pełnić pierwotnie, przeglądnąłem (korzystając z czynnej pomocy Ojca Józefa Mareckiego z krakowskiego konwentu kapucynów) rękopisy z Archiwum Klasztoru Kapucynów w Krakowie, zawierające spisy osób zmarłych (zakonników i świeckich, przeważnie dobrodziejów zakonu), za których dusze modlono się w określone dni w klasztorach całej prowincji — to jest dwa *Mortuologia*: pierwsze obejmujące zmarłych w latach 1691—1790, rkps sygn. AKK 21 (tytuł i opis rękopisu zob. Gadacz, *Inwentarz Archiwum...*, op. cit., s. 117—118) i drugie odnoszące się do lat 1692—1846, rkps sygn. AKK 23 (tytuł i opis rękopisu zob. ibidem, s. 118); sprawdziłem również rękopis zawierający wykaz osób pochowanych w krakowskim kościele Kapucynów w latach 1711—1842 (zakonnicy) i 1716—1860 (świeccy dobrodziej konwentu), rkps sygn. AKK 46 (tytuł i opis rękopisu zob. ibidem, s. 121); wreszcie zbadałem także zawartość *Kronik* klasztornych odnośnie najbardziej mnie interesującego roku 1767 (i na wszelki wypadek także końca 1766 roku): *Kroniki* obejmującej lata 1687—1836, opracowanej w 1794 roku przez nieznanego z nazwiska kapucyna o. Tadeusza, na podstawie dawniejszej *Kroniki* i innych źródeł, później uzupełnianej, rkps sygn. AKK 96, s. 139—140 — gdzie omówiony rok 1767 (tytuł i opis rękopisu zob. ibidem, s. 126), a także jej odpisu wykonanego w 1950 roku, rkps sygn. AKK 97, s. 138—140 (tytuł i opis rękopisu zob. ibidem). W żadnym z powyższych źródeł nie natrafiłem na wzmiankę o wydarzeniu, które mogłoby się stać okazją do zamówienia omawianego w tej pracy cyklu obrazów. Jedyną osobą zmarłą i pochowaną w 1767 roku w klasztorze krakowskim był kapucyn o. Rogerius Raconicensis (Rakonicęsis), którego zgon nastąpił 27 (?) maja tegoż roku (zob. rękopisy: AKK 21, k. 17v; AKK 23, s. 37; AKK 96, s. 140; AKK 97, s. 139); nie wydaje mi się jednak możliwe, aby z okazji pogrzebu jednego ze skromniejszych — jak wynika z tekstu *Kronik* — braci krakowskiego klasztoru, zamówiono złożony z czterech dużych obrazów cykl malarski. Pozostaje więc hipotetycznie przyjąć, iż omawiane obrazy były przeznaczone do zawieszenia w korytarzach klasztoru (ich kształty — poziome, wydłużone prostokąty — doskonale pasowały do ścian korytarzy klasztoru); co oczywiście nie oznacza, że obrazy te nie mogły służyć okazjonalnie do dekoracji wnętrza kościoła w czasie bardziej uroczystych pogrzebów. Nie można też zupełnie wykluczyć możliwości, że obrazy przeniesione zostały do klasztoru kapucynów z jednego ze skasowanych na przełomie XVIII i XIX wieku kościołów krakowskich lub z innego kościoła czy klasztoru kapucyńskiego poza Krakowem (przechowywała się na przykład informacja o przeniesieniu do interesującego nas klasztoru w 1834 roku krucyfiksu ze skasowanego kościoła śś. Józefa i Michała w Krakowie — por. *Najstarszy inwentarz...*, op. cit., przypis 10 na s. 109).

¹³ Wydaje się, że pożyteczne będzie w tym miejscu dosłowne przytoczenie opisów sporządzonych przez o. Gadacza (*Inwentarz zbiorów sztuki...*, loc. cit.): poz. 48: „*Alegoria śmierci [...]. Wokół płótna 6 piszczele. Śmierć zabiera: papieża, króla, biskupów. W trumnie pastorał, berła, karta i kostki do gry. Z lewej strony nagie dziecko puszcza bańki mydlane. Szkielet króla w koronie i purpurowej kapie, w ręce klepsydra. Jeden piszczele dzierży kosę, piszczele w trumnie.*”; poz. 49: „*Alegoria śmierci. Kompozycja podobna jak w poprzednim obrazie [...]. Śmierć zabiera: papieża, kardynała, cesarza w stroju koronacyjnym, z berłem w jednej i jabłkiem w drugiej ręce. Szkielet ludzki z klepsydrą.*”; poz. 50: „*Alegoria śmierci [...]. Śmierć zabiera zapłakaną niewiastę, kościotrup ciągnie ją za rękę. Prośba meża nie odnosi skutku.*”; poz. 51: „*Alegoria śmierci [...]. Śmierć zabiera kapucyna. Z lewej trumna z kościotrupem, nad nim pochylony kapucyn, en face, z rozłożonymi rękami. Z prawej strony klęczy młodziwiec, w profilu lewym, w złotych spodniach i zielonej kurtce, w lewej trzyma książkę. Ponad nim widoczny kościotrup, który zagląda mu w oczy.*”. Opisy te — jak widać nie do końca ściśle — zostały powtórzone (w skróceniu) przez autorów katalogu wystawy *Amor Mortis* (loc. cit.).

¹⁴ Kolejność ta — wynikająca z zaprezentowanej w późniejszej części pracy analizy ikonograficznej — jest zgodna z za-

proponowaną przez o. Gadacza, co zresztą wydaje się raczej kwestią przypadku.

¹⁵ Zob. A. Pietrzyk, H. Merstallinger, *Dokumentacja konserwatorska: 1. obraz olejny na płótnie „Św. Anna”, 2. obraz olejny na płótnie „Śmierć I”, 3. obraz olejny na płótnie „Śmierć II”, Pracownie Konserwacji Zabytków SA Kraków, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, ul. Józefa 40, [Kraków 1991], mnps w Archiwum Klasztoru Kapucynów w Krakowie, bez sygn. Prace przy dwóch interesujących mnie obrazach prowadził w 1991 roku zespół w składzie: mgr Hanna Merstallinger (Kierownik Zespołu i autor dokumentacji), Halina Balakowska, Barbara Hano, Teodozja Markowska; badania fizyko-chemiczne wykonała mgr Barbara Sowa-Holewińska; dokumentację fotograficzną sporządził J. Doraczek. W dokumentacji (w jej drugiej części, poświęconej omawianym obrazom, posiadającej odrębną paginację stron — s. 1—3) omówiono dokładnie materiał i technikę wykonania obrazów (płótno lniane, zszywane z różnej wielkości kawałków, zaprawa barwiona, farby olejne) oraz zrelacjonowano przebieg postępowania konserwatorskiego. Jeśli chodzi o sprawę przemalowań, to z dokumentacji wynika jedynie, iż obejmowały one (co wykazały badania pobranych szlifów) wyłącznie tła — postaci w polach centralnych oraz czaszki i pierszczele na obramieniu nie były przemalowane. Brak jest wskazówek dotyczących datowania tych przemalowań — niemniej jednak podjęto jednoznaczną decyzję o ich usunięciu. Chciałbym tu dodać, że nie można całkowicie wykluczyć, iż zamalowanie tła nastąpiło stosunkowo niedługo po wykonaniu obrazów, lub miało nawet charakter przemalówki autorskiej — nie da się tego rzecz jasna udowodnić. Ciemne, niemal czarne tło kompozycji, niewątpliwie potęgowało klimat niesamowitości obecny w tych obrazach. Było to chyba w pełni świadomą próbą pogłębienia szokującego widza efektu makabry. Pierwotny, dziś w większości odslonięty kolor tła, nie oddziałuje już tak silnie na widza.*

¹⁶ Z obrazem miałem się okazji zapoznać w Pracowni Muzeum bezpośrednio po zakończeniu prac konserwatorskich — Panu Wacławowi Wagnerowi dziękuję za udzielenie szczegółowych informacji. Wynika z nich m.in., że obraz był dwukrotnie, a w niektórych partiach nawet trzykrotnie przemalowywany (bordiura, tło, panoplia), miejscami ze zmianą kolorystyki motywów; napisy zostały tylko raz powtórzone bez zmiany kroju liter; później obraz był jeszcze dodatkowo restaurowany. Obecnie przemalówki zostały usunięte.

¹⁷ Celowo używam tutaj sformułowania *Śmierć triumfująca* ponieważ uważam, że określenie *Triumf śmierci* należy zarezerwować dla wszystkich dzieł obrazujących ideę zwycięstwa śmierci nad ludźmi — przy przyjęciu takiego założenia tematy *Tańca śmierci*, *Koła śmierci*, *Śmierci triumfującej* itp. (znane z dzieł polskiego malarstwa XVII i XVIII wieku) można uznać za plastyczną realizację jednej i tej samej idei „wielkiego” tematu *Triumfu śmierci*; podobnie czyni Szablowski, op. cit., s. 26.

¹⁸ W dwóch odnowionych już wcześniej obrazach z cyklu (zob. dalej poz. III i IV) motywy takie nie występują (a w każdym razie w czasie konserwacji na ich ślad nie natrafiono); czy pojawiają się w II obrazie? — wykażą przyszłe prace.

¹⁹ Aczkolwiek posługiwanie się w przypadku opisu szkieletu takimi terminami jak „tors”, „ręka”, „głowa”, „ciało” brzmieć może nieco humorystycznie, jest jednak nieuniknioną koniecznością — posługiwanie się ściśle anatomicznymi terminami dawałoby jeszcze bardziej kuriozalny efekt. Z podobnych względów wzmiankując szkielety, czy „żywe trupy” używam określenia „postać” lub „osoba”.

²⁰ Por. materiał rozpatrywany przez R. De Latoura, *Epitafia panopliowe w Polsce w latach 1675—1796. Część I*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, T. 12, 1982, s. 89—129.

²¹ Trzeba podkreślić, że obie wyobrażone tu „postacie” (to jest szkielet i putto) ubrane są w stroje „ponadczasowe” — czyli w nagość okrytą jedynie pasami draperii. W ogóle jako jedyna spośród czterech omawianych, kompozycja ta (jeśli nie liczyć specyficznego rodzaju „martwej natury” umieszczonej w jej obrębie, gdzie przedmioty z konieczności posiadają swój ukonkretniony, historyczny kształt) nie zawiera żadnych elementów

(właśnie takich jak stroje postaci) mogących być aluzją do aktualnej dla twórcy dzieła współczesności. Ma to oczywiście podkreślić ponadczasowy, uniwersalny charakter przesłania, jakie niesie ta kompozycja.

²² Z tego względu wykonanie odpowiedniej dokumentacji fotograficznej obrazu było bardzo utrudnione.

²³ Umieszczone w dalszej części tekstu określenia części strojów przedstawionych postaci i uwagi na temat ich datowania oparte są w zasadzie o podstawowe w polskiej literaturze przedmiotu opracowanie M. Gutkowskiej-Rychlewskiej, *Historia ubiorów*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968. We wszystkich kwestiach związanych z kostiumologią konsultowałem się poza tym z Panią Dr Marią Taszyką z Muzeum Narodowego w Krakowie, której składam na tym miejscu serdeczne wyrazy podziękowania za życzliwą pomoc.

²⁴ Ostatnio zajął się tym zagadnieniem P. Mrozowski (*Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, przypis 150 na s. 99), przy okazji omawiania problemu „cesarskiego” sposobu trzymania regaliów przez Kazimierza Jagiellończyka na jego sarkofagu w katedrze wawelskiej — autor ten twierdzi, że układ taki nie ma „wbrew przypuszczeniom niektórych badaczy, większego znaczenia symbolicznego” i podaje przykłady na poparcie tej tezy (to jest wskazuje na przedstawienia cesarzy trzymających insygnia w układzie „królewskim”, czyli tak jak na omawianym obrazie z cyklu kapucyńskiego).

²⁵ Jeśli przyjąć, że cykl obrazów z klasztoru Kapucynów reprezentuje typ ikonograficzny *Tańca śmierci* (mowa o tym w dalszej części tekstu), to trzeba uznać, że na początku cyklu pojawiają się osoby stojące najwyżej w hierarchii godności — na pierwszym miejscu znajdują się w takim wypadku dostojnicy duchowni (papież, kardynał, ewentualnie biskup), później świeccy (cesarz, król, książę itd.). Nic nie stoi więc na przeszkodzie, aby uznać omawianą postać za wyobrażenie cesarza, choć jest to oczywiście sprawą umowną. W każdym razie w obrębie cyklu malarz zróżnicował kształt dwukrotnie przedstawionej korony: na pierwszym z omawianych obrazów śmierć ma na czaszce nałożoną koronę otwartą, a więc traktowaną nieco archaicznie koronę królewską. W obrazie drugim cesarz ma na głowie koronę zamkniętą, pierwotnie przynależną tylko tej godności, od XVI wieku używaną przez monarchów uważających się za równych cesarzowi w swoim królestwie (zob. A. Gieysztor, *Non habemus caesarem nisi regem. Korona zamknięta królów polskich w końcu XV wieku i w wieku XVI* [w:] *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. dr. Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969, s. 277—292).

²⁶ Trzeba tu odrzucić — przynajmniej na razie — w pewnym stopniu uzasadnioną pokusę uznania tej postaci za aluzję do osoby króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, w chwili malowania obrazu od trzech lat zasiadającego na polskim tronie. Z drugiej strony ogólny typ twarzy nie przeczy takiej identyfikacji, a aktualizacja postaci występujących w obrazach religijnych miała w malarstwie polskim epoki baroku długą tradycję. Rozważając tę hipotezę trzeba by wziąć pod uwagę ewentualne nastawienie do osoby monarchy zamawiającego obraz zakonników kapucynów — nie mogło być ono pozytywne, skoro krakowscy kapucyni w rok po namalowaniu omawianego cyklu jednoznacznie i gorliwie poparli Konfederatów Barskich działających w Krakowie, w obronie Polski i katolicyzmu występujących przeciw jawnie przeciwko Rosji i zależnemu od niej królowi. W tej sytuacji sugestia skierowana do malarza, aby pod postacią cesarza porywanego przez śmierć sportretować nielubianego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego nie wydaje się niemożliwa. Oczywiście te wszystkie rozważania mają charakter czysto hipotetyczny. O stosunku krakowskich kapucynów do Konfederacji Barskiej, związanych bezpośrednio z krakowską świątynią tego zakonu wydarzeniach i późniejszych represjach ze strony żołnierzy rosyjskich pisze Marecki, *Kościół i klasztor...*, op. cit., s. 80—82.

²⁷ Por. Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 578—579.

²⁸ Ibidem, s. 579.

²⁹ Gadacz, *Inwentarz zbiorów sztuki...*, loc. cit.

³⁰ Chrościcki, loc. cit.

³¹ W literaturze polskiej najrzetelniej sprawą genezy tematu *Tańca śmierci* zajęła się M. Leśniakowska, *Tarlów — Sarmata ars moriendi*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XLVII, 1984, nr 2—3, s. 159—160, ibidem w przypisach zebrana podstawowa literatura przedmiotu, także polska. Z prac nowszych, nie uwzględnionych przez Leśniakowską, szczególnie duże znaczenie mają następujące katalogi wystaw i publikacje z nimi związane: *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Una-Paderborn 1982; *Totentänze aus sechs Jahrhunderten*, Ratingen 1982 (oba katalogi były w całości poświęcone tematowi *Tańca śmierci*); N. Llewellyn, *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500 — c. 1800*, London 1991 (szczególnie rozdział IV: „Dances of Death”, s. 19—27); *Himmel. Hölle. Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Zürich 1994 (katalog wystawy poświęconej przede wszystkim zagadnieniu obrazowania zaświatów w średniowieczu, zawiera też interesujące rozważania na temat *Tańca śmierci* na przełomie wieków średnich i czasów nowożytnych, por. m.in. s. 252—255 i in.); wreszcie najnowsza publikacja: *Imagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Firenze 1995 (tu szczególnie wyeksponowano rolę nowożytnych „Tańców śmierci”); we wszystkich wymienionych publikacjach cytowana jest wcześniejsza literatura przedmiotu. Ostatnio została przetłumaczona na język polski niezwykle interesująca książka J. Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe—XVIIIe siècles)*, Paris 1983 (*Grzech i strach. Poczuć winy w kulturze Zachodu XIII—XVIII w.*, przełożył A. Szymański, Warszawa 1994), w której wybitny francuski historyk kultury omawia m.in. genezę tematu „*Tańca śmierci*” w sztuce i jego rozwój na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych (zob. szczególnie: „Część pierwsza. Upodobanie do makabry i pesymizm w okresie renesansu”). Na tym miejscu, aby nie obciążać nadmiernie tekstu, zmuszony jestem zrezygnować z cytowania dalszej, bardziej obfitej i szczegółowej dokumentacji bibliograficznej dotyczącej omawianego zagadnienia. Natomiast w związku ze znanym cyklem rycin Holbeina warto może zwrócić uwagę na książkę opublikowaną w miniaturowej serii Wydawnictwa Artystycznego i Filmowego: *Hans Holbein mł., Taniec śmierci*, Warszawa 1985, zawierającą reprodukcję całego cyklu rycin i interesujący, syntetyczny wstęp autorstwa Sergiusza Michalskiego.

³² Zob. M. Korolko, *Gabriel Krasieński — Taniec Rzeczypospolitej Polskiej. Z dziejów książki rękopiśmiennej drugiej połowy XVII wieku [w:] Staropolska kultura rękopisu*. Praca zbiorowa pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1990, s. 67—75. Pełniejszy tytuł tego utworu brzmi: *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej albo raczej Rozmowa dwojga ludzi: Terrygeny z Peregrynem o wojnie szwedzkiej i potem nastąpnionej od Węgrów, Kozaków, Multanów i Wołoszy...* Jak zauważa Korolko (s. 70) tytuł ten nawiązuje m.in. „do dewocyjnych «*Tańców śmierci*», emblematycznych malowideł kościelnych uwydatniających eschatologiczne nastroje w latach wyniszczających Polskę wojen.”; w dalszym ciągu Korolko omawia dialogową konstrukcję tego utworu.

³³ Na przykład Maria Kałamajska-Saeed w opracowanym przez siebie autorsko tomie: *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria nowa*, T. IX, z. 2, *Ciechanowiec, Zambrów, Wysokie Mazowieckie i okolice*, Warszawa 1986, opisując chorągiew żałobną z pierwszej połowy XIX wieku z kościoła w Winnej Poświętnej zidentyfikowała znajdujące się na jej rewersie przedstawienie jako *Taniec śmierci* (s. 84, fig. 197), mimo że mamy tu do czynienia w oczywisty sposób z wyobrażeniem *Śmierci triumfującej* upersonifikowanej pod postacią szkieletu z kosą depczącego symbole ludzkich godności — właśnie obecność tych symboli, rozumianych jako oznaki przynależne do konkretnych ludzi, a nie do abstrakcyjnych tytułów, usprawiedliwia w pewien sposób autorkę nadającą temu przedstawieniu tytuł *Tańca śmierci*, choć z punktu widzenia ścisłej klasyfikacji ikonograficznej mamy tu do czynienia z innym tematem.

³⁴ Zasięg występowania tematu *Tańca śmierci* w sztukach plastycznych w czasach późnego średniowiecza jest ograniczony — najdalej wysuniętymi na wschód Europy przykładami realizacji tego tematu są malowidła z kruchty kościoła Panny Marii

w Berlinie, powstałe po 1484 roku (zob. M. Kornecki, *Bocheńska seria obrazków „Tańca śmierci”*. Przyczynek do trwałości wątku moralizatorskiego „*Memento mori*” w środowisku prowincjonalnym XIX wieku, „Polska Sztuka Ludowa”, R. XL, 1986, nr 3—4, s. 215, przypis 27 na s. 220) oraz — już renesansowy, ale pod względem reprezentowanej tradycji ikonograficznej jeszcze w pełni średniowieczny — płaskorzeźbiony fryz na fasadzie jednej z kamienic w Dreźnie z 1535 roku (zob. F. Löffler, *Das Alte Dresden. Geschichte seiner Bauten*, Leipzig 1982, s. 50—51, il. 54 na s. 51; ostatnio na kwestię zasięgu występowania *Tańców śmierci* w Europie Środkowo-Wschodniej zwróciła uwagę A. Karłowska-Kamzowa, *Wyobrażenie śmierci w twórczości Wita Stwosza, „Folia Historiae Artium”*, T. XXV, 1989, s. 146, przypis 3). W Polsce wątek *Tańca śmierci* pojawił się już w XV wieku, ale występuje tylko w kręgu kultury słowa (ostatnio omówiła to zagadnienie w swojej wielkiej syntezie T. Michałowska, *Średniowiecze*, [seria: Wielka historia literatury polskiej], Warszawa 1995, m.in. s. 254—255, 258—263, 660—661, 663—665 i in., gdzie wzmiankowano utwory, w których pojawiają się różne elementy składowe literackiej wersji *Tańca śmierci*). M.in. w ograniczonym zakresie posługiwali się nim autorzy kazań poświęconych śmierci (zob. np. cytowany dalej tekst kazania wygłoszonego około 1420 roku przez Franciszka z Brzegu z okazji rocznicy zgonu królowej Jadwigi — por. J. Wolny, R. M. Zawadzki, *Królowa Jadwiga w tradycji kaznodziejskiej XV wieku*, „Analecta Cracoviensia” VII, 1975, s. 71), zaś w pełni dojrzałej formie motywu ten pojawił się w przetłumaczonej w XV stuleciu na język polski *Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* (zob. C. Pirożyńska, *Łacińska „Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*. *Dialogus Magistri Polycarpi cum morte* [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze III*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, s. 75—190). Wiadomo, że na przełomie XV i XVI wieku w Polsce musiał być dobrze znany drzeworyt przedstawiający *Taniec szkieletów* powstały w warsztacie Michaela Wolgemuta, zdobiący *Kronikę Świata* Hartmana Schedela, wydaną w Norymberdze w 1493 roku (zob. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 66 i il. 22 na s. 64), skoro do naszych czasów w zbiorach polskich dotrwało około 50 egzemplarzy tego inkunabułu (zob. M. Bohonos-Zagórska, Z. Rożanow, *Inkunabuły w zbiorach polskich*, Warszawa 1979, s. 34); nie zaowocowało to jednak żadnymi naśladownictwami. Podobnie i w XVI wieku temat *Tańca śmierci* nie znalazł w naszej sztuce żadnego odzwierciedlenia, mimo że docierały do Polski kolejne edycje serii rycin Holbeina (zob. np. egzemplarze wydania bazylijskiego z 1554 roku w Bibliotece Narodowej w Warszawie i kolońskiego z 1557 roku w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie — por. J. Pelc, *Obraz — słowo — znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 80) i innych dzieł graficznych wzorowanych na tym cyklu (zob. np. serię drzeworytów Dawida Neckera, wydrukowanych w Wiedniu w 1579 roku, przechowywanych w znakomitej kolekcji rycin opata hradyjskiego Jana Ponętowskiego, od 1592 roku znajdujących się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Cim. Qu 5748/5749; por. T. Chrzanowski, *Uwagi o intelektualistyczno-kolekcjonerze w Polsce na przełomie renesansu i baroku* [w:] *Mecenasy—Kolekcjoner—Odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 143, il. 23—24 na s. 142; ryciny te umieszczone były zresztą w niezwyklej książce-schowku, obok, dziś już niezachowanych kart do gry, jednego z często przedstawianych w malarstwie nowożytnym symboli znikomości i marności, obecnych zresztą także w I obrazie z omawianego w tej pracy cyklu kapucyńskiego). Pierwszym, znanym mi z przekazu źródłowego, dziełem sztuki, którego istnienie świadczyłoby o asymilacji tematu *Tańca śmierci* także w obrębie polskiej kultury plastycznej, a nie tylko literackiej, jest wymieniony w inwentarzach galerii radziwiłłowskiej z lat 1657, 1670 i 1671 portret podczaszego litewskiego i kasztelana wileńskiego Janusza Radziwiłła (1579—1620), określony w jednym z tych spisów w sposób frapujący: „*Janusz Radziwiłł ze śmiercią tańcuje*” (zob. T. Sulerzyńska, *Inwentarz galerii obrazów Radziwiłłów z XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXIII, 1961, nr 3, s. 269, przypis 5). Ten zaginiony obraz, przedstawiający znanego magnata litewskiego,

protestanta, związanego silnie z kulturą niemiecką, powstał z pewnością za życia portretowanego i zapewne wyobrażał go z upersonifikowaną śmiercią, może przygrywającą na instrumencie muzycznym. Pierwsza znana nam „polska” realizacja tematu *Tańca śmierci* jest dziełem od razu wyjątkowo dojrzałym, o bardzo bogatym programie — chodzi tu o pochodzącą z około 1655 roku dekorację kaplicy Pana Jezusa w kościele Świętej Trójcy w Tarnobrzegu, o dzieło tym będzie jeszcze dalej mowa.

³⁵ Zagadnieniem tym zajmowano się wielokrotnie, także w literaturze polskiej, zob. na przykład: T. Kulik, *Podłoże ideowe bernardyńskiego obrazu Taniec śmierci w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” [KUL], T. XXVIII, 1980, z. 4 [Historia sztuki], s. 43–58. W pracy niniejszej problem ten nie będzie szerzej omawiany.

³⁶ Por. Wolny, Zawadzki, loc. cit.

³⁷ Gadacz, *Inwentarz zbiorów sztuki...*, loc. cit.

³⁸ Śmierć bogacza, którego trzeba było „odrywać” od skrzyżni ze złotem, była naturalnie „złą” śmiercią w rozumieniu średniowiecznych i nowożytnych traktatów nauczających o „dobrym umieraniu” (por. M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987). W sztuce polskiej temat *Śmierci bogacza* (umierającego na łożu — co stanowiło nawiązanie do średniowiecznych rycin ilustrujących traktaty *Ars moriendi*) występował jako samodzielne przedstawienie (zob. obraz na ścianie chóru kościoła pokamedulskiego w Rytywianach zapewne z około 1630 roku wyobrażający *Śmierć bogacza i nędzarza*; por. B. Urbanowicz, *Malowidła Venantego da Subiaco w Rytywianach*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 6, il. na s. 38), bądź też był umieszczany w obrębie innych kompozycji (zob. na przykład obraz z 1657 roku *Cztery rzeczy ostateczne* z kościoła w Przytkowicach, obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie — por. F. Wołtyński, *Średniowieczny kościół w Przytkowicach*, Kraków 1929, s. 12 i n., il. 7 na s. 17; por. również *Alegorię znikomości* z kościoła parafialnego w Krośnie datowaną ogólnie na drugą połowę XVII wieku — Szablowski, op. cit., s. 15–16, il. 4; oba wskazane tu obrazy oparte były częściowo na podobnym, do dziś niezidentyfikowanym wzorze graficznym). Twórca cyklu kapucyńskiego zrezygnował z konwencji nakazującej przedstawianie bogacza umierającego na łożu. W omawianym obrazie „bogacz” jest mężczyzną w sile wieku, być może wraz z kobietą ukazaną po prawej stronie kompozycji stanowią oni parę (małżeństwo?), choć nie da się tego oczywiście udowodnić. Istotne jest to, że wobec śmierci stoją oni „osobno”, zupełnie osamotnieni.

³⁹ Posługuję się tu terminem „żywy trup”, pokrewnym terminowi *transi* odnoszącemu się do na wpół rozłożonych ciał zmarłych umieszczanych niekiedy na nagrobkach spotykanych na obszarze Europy Zachodniej w późnym średniowieczu (zob. K. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley—Los Angeles—London 1973); nagrobki takie na obszarze Europy Wschodniej — w tym Polski — raczej nie występowały (dość sensacyjnym wyjątkiem jest tutaj odkryty stosunkowo niedawno, bo w 1992 roku, nagrobek tego rodzaju, pochodzący już z XVII wieku, a znajdujący się w jednej z krypt w farze w Końskowoli — zob. R. Zwierchowski, *Figura nagrobna w krypcie Suchodolskich w końskowskiej farze. Przyczynek do sepulkralnej sztuki doby baroku w Polsce*, „Roczniki Humanistyczne” [KUL], T. XLII, 1994, z. 4 [Historia sztuki: *Sztuka i humanizm. Księga pamiątkowa ku czci profesora Antoniego Maślińskiego*], s. 189–202). Termin „żywy trup” został przeze mnie świadomie przejęty z pracy E. Potkowskiego, *Dziedzictwo wierzeń pogańskich w średniowiecznych Niemczech. Defuncti vivi*, Warszawa 1973; oznacza on w stosowanym przeze mnie kontekście ożywione, powstałe z grobu zwłoki ludzkie odznaczające się wyraźnymi symptomami rozkładu. Jeszcze raz chciałbym podkreślić, że „żywych trupów” nie należy identyfikować z „samą Śmiercią”, pełnią one zazwyczaj jedynie rolę jej wysłanników.

⁴⁰ Szerzej na ten temat zob.: S. Glixelli, *Trzej umarli i trzej żywi a Taniec Śmierci* [w:] idem, *Studia i szkice porównawcze*, Lwów 1919, s. 50 i n.

⁴¹ Była już mowa o tym, że pewną tradycją w przedstawieniach *Tańca śmierci* było ukazywanie jej niekiedy jako siły niszczącej człowieka, ale mimo wszystko nie pozbawionej uczucia litości — w jednej z rycin z cyklu Holbeina śmierć pomaga rolnikowi w oraniu pola; w obrazie *Taniec śmierci* z krakowskiego kościoła bernardynów (będzie o nim dalej mowa) szkielet przemawia do chłopca w sposób następujący: „y Ty Kmiotku Spracowany/W Smiertelnes się wybrał tany” (por. *Corpus Inscriptionum Poloniae*, T. VIII: *Województwo krakowskie*, Pod red. Z. Perzanowskiego, Z. 6: *Kazimierz i Stradom*, Wyd., wstępem i komentarzem opatrzył Z. Wohlfeld, „Nasza Przyszłość” 72, Kraków 1989, s. 185). W obrazie z klasztoru kapucynów ów „czuły” gest trupa pochylającego się nad chłopcem można chyba rozpatrywać właśnie w aspekcie owej „litości”, którą niekiedy śmierć przejawia w stosunku do żywego, a zarazem niewinnego człowieka, wyjątkowo bezradnego w stosunku do jej przerażającej i niszczącej siły.

⁴² Zob. m.in. jedną z nowszych publikacji na temat roli modeli anatomicznych w twórczości artystycznej czasów nowożytnych: M. Lemire, *Artistes et mortales*, Paris 1990.

⁴³ J. Daranowska-Lukaszewska, *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebieckiego w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXXIX, 1977, nr 2, s. 177 i 181, il. 1 na s. 178; ostatnio nagrobek ten publikował K. Kalinowski w zbiorowej pracy *The Baroque in Central Europe. Places, Architecture and Art*, pod red. M. Brusatin i G. Pizzamiglio, b.m.w. [1993], wzmianka na s. 127 i il. na s. 126 (niestety reprodukowano tu tylko dolną część nagrobka, a szkoda, gdyż w tej samej publikacji, na s. 269 zamieszczono ilustrację przedstawiającą pomnik nagrobny z XVII wieku z kościoła San Moisè w Wenecji, gdzie również pojawia się alegoria śmierci pod postacią bardzo przypominającą *écorché*); na temat tego pomnika zob. także: P. Krasny, *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebieckiego w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie a plastyka sepulkralna Domenica Guidi* [w:] *Między gotykiem a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, Biblioteka Krakowska Nr 136, Kraków 1997, s. 101–112. W zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie przechowywane są trzy modele wspomnianego typu, które dostały się do zbiorów uniwersyteckich zapewne w XVIII wieku, w każdym razie na długo przed 1787 rokiem, kiedy to po raz pierwszy odnotował je inwentarz, por. Z. Ameisenowa, *Problem modeli anatomicznych „écorchés” i trzy statuetki w Bibliotece Jagiellońskiej*, Monografie z Dziejów Nauki i Techniki, T. XX, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962 (na s. 9–11 uwagi na temat dzieł tych brązowych figurek); zob. też ważne uwagi na temat tych posążków autorstwa Z. Ważbińskiego, *Florencja i Europa nowożytna. Uwagi na kanwie wystaw medycejskich w 1980 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XLV, 1983, nr 1, s. 88–89. Właśnie tego rodzaju modele mogły wpłynąć inspirując na twórcę cyklu obrazów z krakowskiego klasztoru Kapucynów. Tu — wyprzedzając rozważania na temat życiorysu tego artysty — trzeba stwierdzić, że Antoni Gruszecki, gdyż o niego właśnie chodzi, był w okresie swojego pobytu w Krakowie związany między innymi z Akademią Krakowską; wspominam o tym — powołując literaturę — w dalszej części artykułu. Można więc uznać za w jakiś sposób prawdopodobne, że artysta ten zetknął się bezpośrednio ze znajdującymi się w zbiorach Akademii modelami anatomicznymi.

⁴⁴ Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. V, *Województwo poznańskie*, z. 12, *Powiat leszczyński*, Warszawa 1975, fig. 260; E. Kreglewska-Foksowicz, *Sztuka Leszna do początków XX wieku. Studium historyczne*, Poznań 1982, s. 33 i n.; B. Drewniak, *Nagrobki braci Leszczyńskich w świątyni farnej w Lesznie*, „Rydzyniak (Historia. Publicystyka)”, R. 1, 1994, nr 2, s. 28–37. Ta ostatnia autorka alegoryczną postać w zwieńczeniu omawianego nagrobka określa jako „postać «transi» (rozkładającego się po śmierci ludzkiego ciała)” i przeciwstawia umieszczonemu w zwieńczeniu pomnika nagrobnego Rafała Leszczyńskiego szkieletowi z księgą; s. Beata Drewniak interpretuje te dwie figury w odmienny sposób: *transi* ma jej zdaniem przypominać „o konieczności

fizycznej, bolesnej śmierci", szkielet zaś „jest wyraźną aluzją do sądu ostatecznego" (ibidem, s. 29–34). Interpretacja ta jest w zasadzie do przyjęcia, ale w świetle prowadzonych tu rozważań warto zaznaczyć, że *transi* (autorka nie dostrzegła genezy tego przedstawienia wiążącej się z funkcjonowaniem modeli anatomicznych) jest w gruncie rzeczy „żywym trupem" będącym „obrazem" Bogusława Leszczyńskiego po śmierci — jego własnym trupem, co przypomina nam o motywie *Tańca śmierci*, który znalazł w tym dziele swoje dalekie odzwierciedlenie.

⁴⁵ Prof. dr hab. Adam Małkiewicz zwrócił moją uwagę na możliwość takiej interpretacji tego cyklu, która nie wyklucza zupełnie nuty optymizmu, jakiego ewentualnie można by się dopatrywać w IV obrazie z cyklu. Zdaniem Prof. Małkiewicza zakonnik w tym obrazie zdaje się chylić w pokorze głowę przed obrazem trupa, a chłopiec wskazuje — może za podszeptem pochyłającej się nad nim zjawy z zaświatów — na scenkę rozgrywającą się z lewej strony kompozycji; obraz ostatni niósłby w takim razie ze sobą pewne przesłanie moralizatorskie. Jakkolwiek, ze względu na brak objaśniających napisów, każda interpretacja tej sceny będzie dyskusyjna, chciałbym w niniejszej publikacji pozostać przy dotychczasowej próbie odczytania sensu tego przedstawienia, które moim zdaniem niesie ze sobą przesłanie mówiące, iż ani wiara ani mądrość (która symbolizuje — zamknięta! — książka w rękach chłopca), nie są w stanie obronić nas przed nieuchronnością śmierci, której widmo towarzyszy nie tylko możnym, bogatym i pięknym (jak to pokazano na drugim i trzecim obrazie z cyklu), ale także głęboko wierzącym i zgłębiającym wiedzę.

⁴⁶ Ta najpopularniejsza — obok hasła „MEMENTO MORI" — dewiza umieszczana w czasach nowożytnych bardzo często w obrębie przedstawień łączących się z ikonografią śmierci i przemijania, zaczerpnięta została z łacińskiej wersji Starego Testamentu, konkretnie z Księgi Koheleeta, gdzie stanowi rodzaj powtarzającego się wielokrotnie motto; w języku polskim dewizę tę oddaje się zawsze słowami: „MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI" (zob. Ekl 1,2 — *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, Opr. zespół pod red. ks. M. Petera i ks. M. Wolniewicza, Wyd. drugie poprawione, *Stary Testament*, Tom drugi, Poznań 1984, s. 500).

⁴⁷ Ostatnio na temat tego motywu pisał I. Bergström, *Homo Bulla. La boule transparente dans la peinture hollandaise (à la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle [w:] Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Caen 1990 [katalog wystawy], s. 49–54. W sztuce polskiej od XVI wieku często występuje przedstawienie śpiącego putta zazwyczaj wspartego na czaszce i trzymającego klepsydre (zob. M. Kołakowska, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku [w:] Studia Renesansowe I*, red. M. Walicki, Wrocław 1956, s. 231–256; ibidem w przypisie 6 na s. 247 starsza literatura dotycząca ikonografii tego przedstawienia). Oba typy ikonograficzne: dziecko puszczającego bańki mydlane (często z towarzyszącym napisem „HOMO BULLA") i leżącego dziecka wspartego na czaszce, mają wspólny pierwowzór w postaci ryciny Hendrika Goltziusa z 1594 roku (zob. Bergström, op. cit., il. 1 na s. 49). W sztuce polskiej przedstawienie pierwszego typu (to jest dziecka puszczającego bańki) jest rzadsze niż wyobrażenie drugiego typu; niemniej jednak temat ikonograficzny *Homo Bulla* pojawia się również w XVIII wieku — zob. drzeworyt sygnowany „LN", ilustrujący opublikowane w 1734 roku we Lwowie kazanie A. Barszczewskiego (reprodukowane przez J. A. Chrościckiego „*Castri et astris*". *Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. XXX, 1968, nr 3, il. 6 na s. 392). Z tym, że w obrazie od krakowskich kapucynów putto stoi, co jest bardzo rzadko spotykanym w przypadku tego przedstawienia rozwiązaniem kompozycyjnym.*

⁴⁸ Nagrobek warszawski posiada formę urny, na szczycie której umieszczono dwa pełnoplastyczne, rzeźbione, siedzące i spoglądające w górę putta, pierwotnie zajęte puszczaniem baniek mydlanych (obecnie motyw ten nie jest w pełni czytelny ze względu na stan nagrobka). Zob. M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 164–165; idem, *Malarstwo*

i rzeźba czasów saskich [w:] *Sztuka Warszawy*, Pod red. M. Karpowicza, Warszawa 1986, s. 179. Barwną fotografię tego nagrobka zamieszczono ostatnio na tylnej stronie okładki miesięcznika „Spotkania z Zabytkami" (R. XVI, 1992, nr 11[69], il. 3), gdzie nagrobek określono jako dzieło Jana Ch. Redlera z 1762 roku.

⁴⁹ Nie wiem czy, i ewentualnie jakie znaczenie posiada widoczna w tym obrazie — umieszczona wokoło ostrza kosi — „mgiełka" z drobnych, wielobarwnych, żarzących się punktów: może są to — jak to zasugerowałem w opisie obrazu — osypujące się w dół drogie kamienie, jeszcze jeden motyw składający się na alegorię znikomości. Nie mam jednak co do tego całkowitej pewności.

⁵⁰ Por. A. Ryszkiewicz, *Gruszecki Antoni* [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, T. II, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 502.

⁵¹ A. Ryszkiewicz w jednej z dwóch wersji podstawowej rozprawy dotyczącej postaci Gruszeckiego (cytowanej niżej), zamieszczonej w tomie prac tegoż autora zatytułowanym: *Zbiornice i obrazy* (Warszawa 1972, s. 219–260; ta wersja artykułu zatytułowana: *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski*) wskazał na obraz Gruszeckiego z 1779 roku (sygnowany, obecnie w zbiorach w Muzeum w Białymstoku, zob. ibidem, s. 250 i n., il. 49 na s. 251), przedstawiający *Śmierć św. Cecylii*, będący dosłownym powtórzeniem (naturalnie za pośrednictwem grafiki) ściennego obrazu Domenichina z kaplicy św. Cecylii w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie.

⁵² Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 607–608.

⁵³ Pani Dr Maria Taszycka zwróciła mi słusznie uwagę na fakt, że nie należy zbyt pochopnie przypisywać prowincjonalnego opóźnienia w dziedzinie mody wszystkim środowiskom w Polsce XVIII wieku. Niewątpliwie w przeciwieństwie do bardziej konserwatywnego środowiska mieszczańskiego, bogate dwory magnackie były bardzo dobrze zorientowane w modzie aktualnie obowiązującej na Zachodzie Europy. Dobrą ilustracją tego faktu są malowidła ścienne z 1794 roku w farze w Drohobyczu wykonane przez Andrzeja Soleckiego, w których obok postaci ubranych w tradycyjne stroje szlacheckie pojawiają się osoby w ubiorach zgodnych całkowicie z modą ostatnich lat XVIII wieku, obowiązującą na Zachodzie, szczególnie we Francji (por. T.M. Trajdos, *Fara w Drohobyczu*, „Spotkania z Zabytkami", R. XV, 1991, nr 2[54], s. 26 i il. 4–5 na s. 25). Stwierdzenie to, w kontekście twórczości Gruszeckiego, jest o tyle interesujące, iż wiadomo z dużym prawdopodobieństwem, że artysta ten, będąc zakonnikiem w klasztorze bazylianów w Poczajowie, był równocześnie w latach pięćdziesiątych XVIII wieku zatrudniony na dworze Rzewuskich w Podhorcach, gdzie niewątpliwie mógł się zapoznać z najbardziej aktualną modą obowiązującą w elitarnych kręgach społeczeństwa polskiego (por. Ryszkiewicz, *Gruszecki Antoni...*, op. cit., s. 501).

⁵⁴ Egzemplarz w Gabinetie Rycin Biblioteki PAN w Krakowie, sygn. 3257. Datowanie serii podaje za: A. Zujkiewicz, *Zespół obrazów o tematyce pustelniczej z zakrytą bazyliką jasnogórską*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego" 5, 1993, s. 103; w innych publikacjach podawana jest przeważnie data 1598.

⁵⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. III, *Województwo kieleckie*, z. 9, *Powiat pińczowski*, Warszawa 1961, s. 159–160 (obraz przedstawiający św. Jakuba Ascetę nie jest wymieniony w tekście ani osobno reprodukowany — całość stall: por. ibidem, fig. 116). Fotografię obrazu oraz szczegółowe informacje na jego temat zawdzięczam uprzejmości Pani Beaty Frey-Stec, której w tym miejscu serdecznie dziękuję. Ostatnio stallami pińczowskimi zajęła się w osobnym artykule J. Barańska, jednak autorka nie rozpatruje osobno omawianego tu obrazu (zob. *Stalle barokowe w kościele popaulińskim w Pińczowie*, „Studia Claramontana" 11, 1991, s. 310–331).

⁵⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. III, *Województwo kieleckie*, z. 11, *Powiat sandomierski*, Warszawa 1962, s. 82 i fig. 193 (całość stall); zob. też Zujkiewicz, op. cit., il. 4 na s. 111 (obraz skrajny z prawej strony w zalepcu stall).

⁵⁷ Warto zwrócić uwagę na fakt, że w zbiorach krakowskiego

klasztora misjonarzy na Stradomiu, z którym twórca cyklu kapucyńskiego — jak będzie o tym dalej mowa — był silnie związany (zresztą znajdują się tu dwa jego obrazy), przechowywany jest album zatytułowany *Trophæum vitae solitariae* wydany w Paryżu przez Jana le Clerc około 1620 roku, zawierający ponad sto medallionów ze scenami z życia pustelników, będących kopiami wcześniejszych rycin, w tym wzmiankowanej serii braci Sadelerów według kompozycji Martena de Vos (zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IV, *Miasto Kraków*, Cz. V, *Kazimierz i Stradom, Kościoły i klasztory*, 2, Pod red. I. Rejduch-Samkowej i J. Samka, Warszawa 1994, s. 62—63). Jest prawdopodobne, że Gruszecki mógł się zapoznać z omawianą ryciną przedstawiającą św. Jakuba Ascecę właśnie w klasztorze misjonarzy, z którymi był silnie związany w czasie swojego pobytu w Krakowie — czego naturalnie nie sposób udowodnić.

⁵⁸ Por. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. III, cz. II, Paris 1958, s. 705.

⁵⁹ Okoliczności powstania tej dekoracji i jej program ikonograficzny szczegółowo omawia Leśniakowska, op. cit., s. 155—186. Nie została rozstrzygnięta kwestia wykonawcy stiuków tarłowskich — Mariusz Karpowicz na podstawie przeprowadzonej przez siebie analizy porównawczej próbuje wiązać stiuki tarłowskie z osobą Giovanniego Antonio Colombo z Arogno (1585-po 1650); zob. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Ticino 1983 (cytuje za Leśniakowską, op. cit., s. 184, przypis 88).

⁶⁰ Interpretacja treści ideowych tego dzieła zaproponowana przez Leśniakowską jest w ogólnych zarysach słuszna, ale wydaje się, że autorka zbyt łatwo podporządkowała się obiegowemu przekonaniu, że każdy *Taniec śmierci* musi zawierać wyobrażenia przedstawicieli wszystkich stanów społecznych (ibidem, s. 161). Problem ikonografii stiuków tarłowskich polega na tym, że najprawdopodobniej przesłanie tego dzieła skierowane jest tylko do jednego stanu — szlacheckiego (zamierzam powrócić do tego problemu w osobnej rozprawie). Na konieczność ponownego rozważenia ikonografii i treści ideowych dekoracji kaplicy w Tarłowie, zwracał już uwagę Mariusz Karpowicz (por. *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 296).

⁶¹ Zob. m.in. J. Muczkowski, *Taniec śmierci w kościele OO. Bernardynów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, T. XXII, 1929, s. 120—135; W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, cz. II, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XIII, 1951, nr 2—3, s. 35—44; *Polaków portret własny*. Praca zbiorowa pod red. M. Rostworowskiego, Część II: *Opisanie ilustracji*, Warszawa 1986, s. 63; hasło opracowała D. Dec (tu istotne uwagi na temat datowania dzieła).

⁶² Zob. I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991; por. podpisy pod il. 43 i 64.

⁶³ Najstarszą zachowaną repliką krakowskiego *Tańca śmierci* wydaje się być obraz przechowywany w klasztorze pobernaldyńskim w Świętej Annie koło Przyrowa (województwo częstochowskie); zob. Kornecki, op. cit., s. 212—213, il. 18 na s. 216; kompozycja ta, bardzo bliska — także w sensie techniki warsztatowej — obrazowi krakowskiemu, powstała moim zdaniem w samym początku XVIII wieku. Z kolei najwcześniejsza z datowanych replik bernardyńskiego *Tańca śmierci* przechowywana jest w klasztorze w Kalwarii Zebrzydowskiej i pochodzi z 1769 roku (zob. ostatnio: H.E. Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru Bernardynów i kalwaryjskich drózek*, Kalwaria Zebrzydowska 1987, s. 141).

⁶⁴ Określenie zaczerpnięte z inwentarza galerii radiwiłłowskiej z 1671 roku, por. Sulerzyska, op. cit., s. 276, nr 424.

⁶⁵ W Tarłowie nawet w scenie przedstawiającej śmierć i dzieci, ta pierwsza ma również postać i posturę dziecka!

⁶⁶ Napis umieszczony na I obrazie z cyklu kapucyńskiego zawiera datę „1767” i litery „A.I.D. S.CH.”, który to skrót oznacza nazwisko malarza i tytuł, których używał w czasie pobytu w Krakowie: A[ntoni] I[gnacy] D[ombrowski] S[tolnikowicz] CH[elmski]; por. sygnaturę na pochodzącym z 1760 roku portrecie rektora Akademii Krakowskiej Kazimierza Jarmondowicza (w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego), którą przytacza Ryszkiewicz (*Gruszecki Antoni...*, op. cit., s. 501).

⁶⁷ A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski Bazyljanin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki”, T. VII, 1966 [wyd. 1967], s. 105—131; inne publikacje tego autora dotyczące Gruszeckiego (z 1972 i 1975 roku) były już cytowane wcześniej (zob. przypisy 50 i 51); do hasła w *Słowniku artystów polskich...*, ukazało się ostatnio krótkie uzupełnienie wydane w 1993 roku łącznie z V tomem *Słownika*.

⁶⁸ Ostatnio opublikowano (wraz z zamieszczeniem reprodukcji) kilka obrazów Gruszeckiego, które omówił wcześniej w swoich pracach Ryszkiewicz. Pierwszym z tych dzieł jest pochodzący z lat około 1752—1755 portret Seweryna Józefa Rzewuskiego (sygnowany), obecnie przechowywany w klasztorze kapucynów w Krakowie, a pochodzący z konwentu tego zakonu w Olesku (zob. D. Nowacki, *Kościół p.w. Św. Józefa i klasztor OO. Kapucynów w Olesku* [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Red. naukowa J. K. Ostrowski, Część I: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, T. 1, Kraków 1993, s. 84—86, il. 312). Dwa kolejne obrazy Gruszeckiego, które ostatnio zostały opublikowane to kompozycje: *Ofiara Melchizedecha* i *Taniec przed złotym cielcem*, znajdujące się w klasztorze misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, obie sygnowane i wykonane w tym samym 1773 roku (zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IV, *Miasto Kraków*, cz. V, *Kazimierz i Stradom, Kościoły i klasztory*, 2..., op. cit., s. 37 i 47, fig. 233 i 236). Wreszcie doczekały się wzmianki i reprodukcji dwa obrazy Gruszeckiego z ołtarzy bocznych w kościele pofranciszkańskim w Drohiczynie: *Św. Franciszek* i *Św. Antoni z Dzieciątkiem*, sygnowane i datowane kolejno na lata 1774 i 1775 (zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, T. XII, *Województwo białostockie*, z. 1, *Siemiatycze, Drohiczyn i okolice*, Opr. autorskie M. Kałamajski-Saeed, Warszawa 1996, s. XXI i 21, fig. 163 i 164). Osoba Gruszeckiego została też niedawno wzmiankowana — bez podania bliższej charakterystyki — w artykule: J. Polaczek, A. Ryszkiewicz, *Na pograniczu kultur. Ks. Mikołaj Tereński (1723—1790) — barokowy malarz przemyski* [w:] *Polska — Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, T. 2, *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, Pod red. S. Stępnia, Przemyśl 1994, s. 393. Wreszcie Gruszeckiego wymienił — w grupie kilku malarzy-bazylianów — Borys Woźnicki, w związku z problemem autorstwa ikon z ikonostasu w cerkwi bazylianów w Podhorcach, wykonanego w latach 1755—1758 (zob. B. Woźnicki, *Ikonostas w cerkwi Bazylianów w Podhorcach* [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, T. 2, *Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995*, Pod red. J. K. Ostrowskiego, Kraków 1996, s. 377 i przypis 5 na s. 380). Prowadzone w ostatnich latach przez polskich historyków sztuki, bardzo ożywione prace inwentaryzacyjne na obszarze Ukrainy, mogą jeszcze doprowadzić do ujawnienia innych, nieznanych dzieł Gruszeckiego.

⁶⁹ Ryszkiewicz (*Malarz Antoni Gruszecki...*, „Rocznik Białostocki”..., op. cit., s. 108—109) szczegółowo omawia problem ewentualnej (choć wątpliwej) przynależności Gruszeckiego do stanu szlacheckiego i jego pretensje do tytułu „stolnikowicza chełmskiego”. Nowe materiały do dziejów rodziny Gruszeckich herbu Lubicz w XVIII wieku przyniosły wydane ostatnio zeszyty wydawnictwa: *Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej. Spisy*, Pod red. A. Gąsiorowskiego (zob. T. III, *Ziemia ruska*, z. 2, *Urzędnicy województwa białostockiego i ziemi chełmskiej XIV—XVIII wieku. Spisy*, opr. H. Gmiterek i R. Szczygieł, Pod red. A. Gąsiorowskiego, Kórnik 1992, gdzie szczegółowe informacje o urzędach pełnionych przez Antoniego Gruszeckiego, domniemanego ojca malarza — zob. według indeksu, s. 231; ibidem na s. 46, poz. 170, wzmianka o jakimś Ignacym Gruszeckim, który w latach 1793—1794 pełnił urząd podczaszego białostockiego — jak widać istniała tradycja używania imion Antoni i Ignacy w tej rodzinie; na temat wzmiankowanego wcześniej Antoniego zob. też T. VI, z. 2 wydawnictwa: *Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej...*). Trudno tu powracać jeszcze raz szczegółowo do kwestii omawianej już gruntownie przez Ryszkiewicza, tym bardziej, że wspomniane wyżej wzmianki w dalszym ciągu nie pozwalają na rozstrzygnięcie problemu pochodzenia malarza. Jeśli brać pod uwagę pewną

skłonność do mitomanii, jaką wykazywał niewątpliwie Antoni Gruszecki, fakt nieustannego podkreślania szlacheckiego pochodzenia świadczyłby raczej na niekorzyść artysty, który w wielu dziedzinach zdawał się odczuwać silne kompleksy i najwyraźniej rekompensował je rozgłaszając na swój temat różnego rodzaju pochlebne opinie — szereg przykładów takiego postępowania przytacza Ryszkiewicz.

⁷⁰ Byłoby rzeczą interesującą rozpatrzenie jeszcze raz twórczości Gruszeckiego — szczególnie z wcześniejszego okresu — na tle działalności innych artystów-bazylianów i w ogóle aktywności kulturalnej tego zakonu, o którym to zagadnieniu coraz częściej pojawiają się wzmianki w literaturze naukowej — zob. np. A. Nowicka-Jezowa, *Bazylianie na Kresach — pośrednicy między kulturą oficjalną a ludową* [w:] *Literatura i instytucje w dawnej Polsce*, Praca zbiorowa pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1994, s. 58—78; P. Kondraciuk, *Sztuka i liturgia Kościoła Greckokatolickiego. W 400 Lecie Unii Brzeskiej. Wystawa w Muzeum Okręgowym w Zamościu (18.06.—15.09.1996)*, „Lubelszczyzna” 1996, nr 2 (3), s. 232; W. Deluga, *Grafika* [w:] *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej*, Katalog wystawy, październik—listopad 1996, Biblioteka Narodowa, [Warszawa 1996], s. 29—30.

⁷¹ Por. wcześniej przypis 68. Portret ten był eksponowany na kapucyńskiej wystawie z cyklu „Skarby Krakowskich Klasztorów” w Muzeum Historycznym m. Krakowa w 1992 roku i wisiał tam obok omawianego w niniejszej pracy cyklu *Tańca śmierci*.

⁷² Zob. ostatnio Z. Prószyńska, *Michałkiewicz Filip* [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, T. V, Warszawa 1993, s. 506—507.

⁷³ Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki...*, „Rocznik Białostocki”..., op. cit., s. 114 i n.

⁷⁴ Ibidem, s. 117.

⁷⁵ Ibidem, s. 129. Przykład dzieła autorstwa Gruszeckiego całkowicie opartego na cudzej kompozycji został przytoczony wcześniej, w przypisie 51 (tamże dokumentacja bibliograficzna).

⁷⁶ Ibidem reprodukowana jest kopia z tego portretu sporzą-

dzona w 1761 roku przez Łukasza Orłowskiego (ryc. 2), również przechowywana w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

⁷⁷ Ibidem reprodukowany obraz z 1767 roku przedstawiający *Św. Jana Nepomucena* (ryc. 1).

⁷⁸ Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IV, *Miasto Kraków*, cz. V, *Kazimierz i Stradom, Kościoły i klasztory*, 2..., op. cit., fig. 233 i 236.

⁷⁹ „Człowiekiem statecznym” — niewątpliwie w uznaniu cech jego charakteru — nazwano Wita Stwosza w pochodzącym z 1585 roku przekładzie dokumentu erekcyjnego Ołtarza Mariackiego; zob. M. Rożek, *Mistrz dziwnie stateczny. Biografia artysty* [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*. Praca zbiorowa pod red. L. Kalinowskiego i F. Stolota, Kraków 1987, s. 32.

⁸⁰ Wykorzystałem tu termin stosowany przez Williama McKinleya Runyana w jego studium: *Historia życia a psychobiografia. Badania teorii*, Warszawa 1992 (na książkę tę zwrócił moją uwagę Pan Waław Passowicz, któremu na tym miejscu serdecznie dziękuję). Przejęcie samego terminu nie oznacza w tym wypadku pełnego wykorzystania możliwości badawczych jakie daje praca tego uczonego. Moja próba charakterystyki osobowości Gruszeckiego ma niewątpliwie charakter amatorski. Ten interesujący temat mógłby zostać jeszcze podjęty w osobnym studium, przygotowanym w sposób w pełni kompetentny przez psychologa. Nawiasem mówiąc sam McKinley Runyan chętnie stosował swoją metodę badawczą w stosunku do artystów.

⁸¹ Cyt. za: M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 218. Obrazy Gruszeckiego — tak jak i wiersze Baki — mogłyby się stać cennym przyczynkiem do studiów nad stosunkiem Polaków do śmierci w epoce późnego baroku (badania takie prowadził ostatnio B. Rok: *Zagadnienie śmierci w kulturze Rzeczypospolitej czasów saskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Seria „Historia” XCV, Wrocław 1991; na temat poezji ks. Baki zob. znakomite studium: A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław — Warszawa — Kraków 1991).