

<http://dx.doi.org/10.16926/zh.2015.14.02>

Natallia SLIŽ

Białoruski Instytut Prawoznawstwa, filia grodzieńska

Obraz *Taniec śmierci* w Grodnie jako źródło wizualne i literackie

„Taniec śmierci” albo *danse macabre* – jako zjawisko kulturowe o wymiarze europejskim – funkcjonował w okresie średniowiecza. Jego obecność dostrzec można nawet w wieku XVIII. Wizerunki malarskie z tym tematem znajdujemy w kościołach różnych krajów, m.in. Francji, Austrii, Niemiec¹. Strach przed śmiercią, wojnami, epidemiami powodował poszerzenie *danse macabre* na sztukę i literaturę². „Taniec śmierci” przybył do Polski i Wielkiego Księstwa Litewskiego na fali kulturowych prądów europejskich. W Polsce był znany w Prusach, na Pomorzu, także na Śląsku, a jego największy rozwój datować można na połowę XVII w.³ Natomiast na terenie WKL malowidła z „tańcem śmierci” pochodzą z XVII w. Niestety z powodu wojen i polityki sowieckiej na Białorusi utracone zostało uposażenie wielu kościołów. Nie możemy zatem dokładnie przedstawić tendencji rozpowszechnienia tego typu obrazów.

Obraz *Taniec śmierci* zachował się do dnia dzisiejszego w kościele św. Klary w Grodnie. Na jego temat pisał Józef Jodkowski. Autor skoncentrował uwagę

¹ E. Schuster, „*Taniec Śmierci*” (od późnego średniowiecza do końca XX wieku), [w:] *Taniec Śmierci od późnego średniowiecza do końca XX wieku, katalog wystawy*, red. E. Schuster, E. Ryżewska, Szczecin 2002, s. 13–21.

² Motyw „Tańca śmierci” jest dobrze zbadany w historiografii europejskiej, zob.: Clark J.M. *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*. Glasgow 1950; Kurtz L.P., *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, Geneve, 1975; S. Oosterwijk, *Fro Paris to Ingland? The danse macabre in text and image in late-medieval England*, Leiden University 2009; *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, ed. S. Oosterwijk, S. Knoell, Newcastle upon Tyne 2011 i in. Źródła wizualne z kościołów europejskich zamieszczono na stronach internetowych: <http://www.dodedans.com>; <http://www.lamortdanslart.com>.

³ A. Król, *Wstęp*, [w:] *Taniec Śmierci od późnego średniowiecza...*, s. 9; M. Gutowska, *Taniec Śmierci. Żyjąc wszystko tańczymy, a że obok śmierć nie wiemy...*, Warszawa 2010, s. 66–67.

na analizie ikonograficznej obrazu, napisach i porównaniu go z innym wyobrażeniem „tańca śmierci” znajdującym się w kościele Bernardynów w Krakowie⁴. Obecnie – dzięki nowo odkrytym materiałom źródłowym oraz współczesnej metodologii – mamy możliwość przeanalizowania tego obrazu w szerszej perspektywie. Grodzieński *Taniec śmierci* pragnę poddać badaniom zarówno jako źródło ikonograficzne, jak i literackie. Wykorzystam także obraz z kościoła Bernardynów w Krakowie oraz wiersz pt. *Taniec śmierci z Silva rerum* Stefana Jana Ślizienia.

Stosunek do śmierci w WKL w XVII w.

Wiek XVII znany był jako epoka baroku i kontrreformacji, w której religia miała decydujący wpływ na podejście ludzi do życia i śmierci. Idea *memento mori* funkcjonowała w kulturze europejskiej od czasów średniowiecza⁵. Marność życia i bliskość śmierci powodowały wzrost zainteresowania dziełami mającymi przygotować człowieka do jej nadejścia⁶. Na przykład Kasper Drużbicki wyliczył następujące etapy przygotowujące do śmierci: „každodienne”, tygodniowe, miesięczne, doroczne, „wszystkim czasom służące”, „podczas następującej śmierci”⁷. Oznaczało to, że człowiek powinien zawsze pamiętać o śmierci, być odpowiednio przygotowanym do procesu umierania. Myśl ta była szczególnie kultywowana w kazaniach pogrzebowych⁸.

Idea *memento mori* znana była w katolickich kościołach Grodna. Ważnym elementem przygotowania do śmierci było spisywanie testamentów i przyjęcie sakramentów⁹. Istniała na ten temat także stosowna literatura¹⁰. Z lat 70. XVII w.

⁴ J. Jodkowski, *Taniec śmierci. Obraz alegoryczny z XVII wieku w Muzeum Grodzieńskim*, [w:] *Muzeum w Grodnie. Sprawozdanie z czynności za rok 1923*, Grodno 1924, s. 41–52.

⁵ S. Oosterwijk, op. cit., s. 28.

⁶ M. Gutowska, op. cit., s. 144–145; O. Вінниченко, „Своя смерть”: річтосполитский шляхтич перед обличчями вічності (за ранньомодерними тестаментами), [w:] *Повсякдення ранньомодерної України*, т. 2, відповідальний редактор В. Горобець, Київ 2012, s. 273–277.

⁷ K. Drużbicki, *Nauka o przygotowaniu się do świątobliwej śmierci*, Kraków 1669, s. 20–61, 132–176.

⁸ O kazaniach pogrzebowych z terenów WKL zob.: M. Kosman, *Litewskie kazania pogrzebowe z pierwszej połowy XVII wieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1972, t. 17, s. 87–112; J. Niedźwiedz, *Niesmiertelna teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVI–XVII w.*, Kraków 2003; J. Sarcevičiene, *Lietuvos didikės proginėje literatūroje portretai ir įvaizdžiai*, Vilnius 2005; Н. Сліж, *Ідэальныя палачанкі*, „Commentarii Polocenses Historici” 2006, т. 3, s. 42–44 i in.

⁹ Na temat praktyki spisywania testamentów szlacheckich i mieszczańskich w WKL zob.: Н. Сліж, М. Гардзеў, *Шляхецкія тестаменты 16 – пачатку 18 ст.*, „Гістарычны альманах”, 2000, т. 3, s. 90–110; A. Pisanko-Borowik, *Testamenty mieszczan grodzieńskich w XVII–XVIII wieku*, „Studia Podlaskie”, т. 15, Białystok 2005, s. 129–185; eadem, *Dyspozycje pogrzebowe*

zachował się rękopis proboszcza grodzieńskiego, Bartłomieja Wyszomierskiego. Między innymi utworami kapłana znaleźć można jego kazania wygłaszane na szlacheckich i mieszczańskich pogrzebach, w których to mowach śmierć najbliższych przedstawiona została jako nieszczęście dla całej rodziny. W tekstach autor szczególnie podkreślał, że człowiek zawsze nosi w sobie obraz śmiertelności, akcentował także potrzebę religijnego podejścia do zjawiska umierania¹¹.

Duże znaczenie dla nastrojów ówczesnej społeczności miała także wojna z lat 1654–1667, która wniosła do świadomości ludzkiej przekonanie o nieuchronności nadchodzącej śmierci. Strata rodziny, spustoszenie kraju, epidemie wpływały na stan psychiczny obywateli Rzeczypospolitej¹². Dla mieszkańców Grodzieńszczyzny wojna była tragedią, ruiną ich egzystencji¹³. Spisany w połowie XVII w. w Grodnie – opisujący „cuda i łaski” otrzymane przez wiernych przy obrazie Matki Boskiej Studenckiej – „Sumaryusz” ukazywał stan emocjonalny ludzi chorych i cierpiących, i to pochodzących z różnych stanów. Świadomość bliskości nadchodzącej śmierci powodowała natężenie próśb o uzdrowienie. „Sumaryusz” grodzieński w przekonujący sposób ukazywał strach ludzi przed śmiercią, ale także nadzieję na jej odroczenie, ratunek, wręcz powrót do

mieszczan grodzieńskich w świetle ich testamentów (XVII–XVIII w.), [w:] *Małe miasta. Religie*, red. M. Zemło, Lublin – Supraśl 2007, s. 143–168; N. Sliż, *Testamenty mieszczan grodzieńskich w pierwszej połowie XVII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2013, t. 61, z. 2, s. 305–316.

¹⁰ A. Graški, *Kazanie na pogrzebie JWP Alexandra Massalskiego Marszałkowicza Grodzieńskiego w kościele w Grodno*, Wilno 1614.

¹¹ Kazania poświęcone: Symforozynie Sieruciownej Scypionowej Kampo (13 VI 1673), Justynie Szulcownej Krzysztofowej Fusselowej (10 III 1674), Katarzynie Godfrydowej Warlangowej (24 XI 1674), Mariannie Teodorze Irzykowiczównie Lisickiej Miecznikowej Podlaskiej (19 I 1677), Godlewskiej podsędkowej nurskiej (8 IV 1677), Vilnau Universiteto Mokslines Bibliotekos rankrašėtų skyrius, f. 32263, l. 27v–32, 58–61v, 80v–81, 142–145, 150–152.

¹² O wojnie zob.: M. Ткачоў, *Вайна Расіі з Рэччу Паспалітай 1654–1667 гг.*, „Беларускі гістарычны часопіс” 1993, nr 1, s. 83–90; Г. Сагановіч, *Невядомая вайна: 1654–1667*, Мінск 1995; W. Wilczewski, *Spustoszenia wojenne w dekanacie słonimskim w czasie najścia moskiewskiego w połowie XVII wieku*, „Nasza Przeszłość” 2000, t. 94, s. 245–298; К. Бабятынскі, *Ад Смаленску да Вільні. Вайна Рэчы Паспалітай з Масковіяй (1654–1655 гг.)*, „Arche Пачатак” 2008, nr 7–8 (70–71), s. 188–365; М.Ю. Гардзееў, „Под час небеспеченства од Москвы...” (актавая кніга полацкага магістрату за 1656–1657 гг. як крыніца на вывучэнні вайны 1654–1667 гг.), „Беларускі гістарычны агляд” 1999, т. 6, cz. 1–2, s. 202–221; Н. Сліж, *Героі, здраднікі, прыстасаванцы: асабістыя трагедыі ў вайну 1654–1667 гг.*, „Arche Пачатак. Вайсковая гісторыя Вялікага Княства Літоўскага” 2012, nr 6, s. 464–476 i in.

¹³ Wiele dokumentów znajdujących się w księdze miejskiej grodzieńskiej opisuje tragiczne wydarzenia z okresu wojny. *Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ)*, ф. 1800, воп. 1, спр. 1. Temat był omówiony w pracach: С. Данскіх, *Гродна ў гады руска-польскай вайны*, [w:] *Памяць. Гродна*, Мінск 1999, s. 82–84; J. Gordziejew, *Socjotopografia Grodna w XVIII wieku*, Toruń 2002, s. 42–44, 47–48; P. Borowik, op. cit., s. 31–32. Н. Сліж, „Збор знакамітых цудаў і ласкаў Найсвяцейшай Панны Марыі Студэнцай” як крыніца на гісторыі Гародні, „Архіварыус”, вып. 7, 2009, s. 161–162.

życia¹⁴. Sytuacja polityczna, społeczna i religijna w Grodnie po wojnie 1654–1667 stworzyła zatem warunki umożliwiające pojawienie się obrazu *Tańca śmierci*. Harmonizował on bowiem z ideami epoki baroku, był wizualnym przewodnikiem przygotowującym do śmierci, przypominając o niej przy każdej wizycie w kościele.

Taniec śmierci jako źródło ikonograficzne

Analizowany obraz pochodzi z kościoła św. Klary albo zgromadzenia sióstr brygidek w Grodnie (ryc. 1). Fundacja została ustanowiona w 1634 r. przez wielkiego marszałka litewskiego Krzysztofa Wieselowskiego i jego żonę Annę Sobieską¹⁵. Kościół był znany ze swoich zbiorów sztuki, w których znajdowały się obrazy o różnej tematyce, m.in. portrety fundatorów¹⁶. Z tej kolekcji pochodzi obraz *Taniec śmierci*; został namalowany na płótnie o wymiarach: 143 cm szerokości i 115 cm wysokości, przez wiele lat zdobił korytarz klasztorny, potem wydarto go z ram i wrzucono do spichlerza. W 1922 r. zakonnik – kapucyn – postanowił wywieźć go do swojej ojczystej Holandii (próba ta zakończyła się niepowodzeniem). W 1924 r. klasztorne zabytki zostały zebrane przez Józefa Jodkowskiego w celu ekspozycji w muzeum grodzieńskim¹⁷. Wśród obrazów znajdował się także *Taniec śmierci*. W 1929 r. rozpoczęto starania o przywrócenie klasztorowi utraconych dzieł sztuki. Jodkowski nalegał na zatrzymanie ich w muzeum. Przyczyną tego stanowiska była chęć ich zabezpieczenia przed zniszczeniem i ostateczną utratą. Obrazy znajdowały się w okropnym stanie, jeszcze na przełomie 1921/22 r. leżały bez ram na poddaszu klasztornym, część była poważnie uszkodzona. Muzeum poniosło znaczne wydatki na ich restaurację, a muzealnicy mieli wątpliwości co do należytego ich zabezpieczenia w klasz-

¹⁴ *Sumaryusz cudow i łask znakomitszych Nayswietszey Maryey Panny Studentskiey Kongregacyi Grodzienckey pod tytułem Annuntiationis*, Wilno 1686, s. 20–21, 27–28, 53–54 i in.; Н. Сліж, *Збор знакамітых цудаў і ласкаў*, s. 132–181; Н. Сьліж, *Лава ў капліцы Маці Божай Студэнткай у фарным касцёле Гародні*, „Arche Пачатак. Другая Гародня” 2010, № 1–2, s. 66–98.

¹⁵ Biblioteka Czartoryskich, nr 3582; W. Jarmolik, *Gryzelda Wodyńska, przybrana córka Wieselowskich*, „Białostoczczyzna” 1992, nr 4, s. 44–46; M. Kałamajska-Saeed, *Kościół Brygidek w Grodnie*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, pod red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 350–379; P. Borowik, *Jurydyki miasta Grodna w XV–XVIII wieku. Stanowy podział nieruchomości*, Supraśl 2005, s. 133–138.

¹⁶ M. Kałamajska-Saeed, *Z zagadnień sztuki Grodna połowy XVII wieku (portrety z klasztoru Brygidek)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1972, t. 16, s. 87–133; M. Kałamajska-Saeed, *Kościół...*, s. 351–360; B. Jamska, *Nieznaný obraz „Oplakiwanie” w kościele Brygidek w Grodnie*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, s. 301–310; A. Gremza, *Ekspozycja w kryptach kościoła Pobrygickiego w Grodnie*, „Rocznik Grodzieński” 2008, nr 2, s. 135–142.

¹⁷ J. Jodkowski, op. cit., s. 42–43.

torze. Jodkowski obawiał się także wywozu zabytków za granicę. Wspomniany wyżej kapucyn otrzymał zezwolenie na wywóz obrazu od warszawskich władz biskupich, jednak starostwo grodzieńskie zakazało jego przekazania na skutek prośb sióstr nazaretanek. Wiemy także ze świadectw, że nieznany z nazwiska kapucyn starał się w Warszawie kolejny raz otrzymać pozwolenie wywozu zabytku. Nie dziwi nas, że sami zainteresowani zakonnicy nalegali na powrót obrazu do klasztoru, był on przecież ich własnością. Zarzucali muzeum złe zabezpieczenie obrazu, sugerowali, że pomieszczenie, w którym się znajdował, jest położone na podwórzu starostwa obok – stanowiącego stałe zagrożenie pożarowe – składu drewna. Zgodnie z postanowieniem władz obraz został zwrócony zakonnikom. Dzisiaj znajduje się w jednym z korytarzy budynku klasztorowego¹⁸.

Autorstwo obrazu nie jest znane. Na płótnie nie odnajdziemy żadnych świadectw na ten temat. Obraz podzielony został na 17 części (fabuł), z czego 16 zawiera opisy. Schemat obrazu przypomina *Taniec śmierci* z kościoła Bernardynów w Krakowie¹⁹. Wszystkie malunki przedstawiono w porządku hierarchicznym. Przeważają na nich postaci męskie (prócz jednej). Jodkowski dowiódł, że sceny wykazują znaczne podobieństwo do wizerunków na stallach w kaplicy Matki Boskiej Studenckiej w kościele jezuickim w Grodnie²⁰. Mają napisy, podobny styl, ale ukazują wyłącznie sceny z życia szlachty²¹. Autor malowideł na stallach nie jest znany, ale jakość wykonania znacznie przewyższa *Taniec śmierci*. Ostatni malunek można zakwalifikować do kategorii malarstwa ludowego. Wątpliwa jest zatem przynależność tych dzieł sztuki do pędzla jednego artysty. Schemat scen na obrazie jest następujący. Na górze znajdują się cztery motywy tańca śmierci (kościotrupa) z papieżem, cesarzem, królem, kardynałem. Z prawej strony – motywy tańca z biskupem, zakonnikami, szlachcicem. Z lewej strony – trzy motywy tańca z księciem, senatorem, damą. Na dole – cztery motywy tańca z chłopem i kupcem, błaznem i dzieckiem, mieszczaninem i żebrakiem, innowiercą. W środku – trzy motywy z tańcem śmierci, tzw. paszczą piekielną, oraz połowem ludzi za pomocą koron przez diabły. Hierarchię społeczną ukazano piętrowo: na górze i obok najwyższe stany – duchowni i szlachta, a na dole najniższe – chłopci, mieszczanie, innowiercy. Obraz jest zatem odzwierciedleniem struktury społeczeństwa szlacheckiego. W ideologii sarmackiej szlachta zajmowała wyjątkowe miejsce, a jej domenami były: polityka, wojsko, urzędy. Nobilitowani byli także duchowni jako krzewiciele religii chrześcijańskiej²². Takie rozumienie było głęboko zakorzenione w kulturze. System prawny WKL wyraźnie akcentował podział społeczny oraz – w zależności od pochodzenia – wskazywał wolności i obowiązki.

¹⁸ Lietuvos Vaistybes istorijos archyvas, f. 694, ap. 5, b. 830.

¹⁹ J. Muczkowski, *Taniec śmierci w kościele OO. Bernardynów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1929, t. 20, s. 120–134; J. Jodkowski, op. cit., s. 43.

²⁰ J. Jodkowski, op. cit., s. 42–45.

²¹ Por. analizy: Н. Сьліж, *Лавя ў капліцы Маці Божай Студэнцкай*, s. 66–98.

²² M. Gutowska, op. cit., s. 34–50.

Warto zauważyć, że schemat scen jest identyczny z przedstawionym na obrazie krakowskim jedynie w przypadku sceny z zakonnikami. Ideą obrazu krakowskiego jest korowód, sceny przesuwają się po kolei od postaci papieża do błazna. Hierarchia społeczna ma zatem charakter kręgu. Na tzw. medalionach przedstawione są wizerunki mężczyzn, a w korowodzie ogólnym – kobiet różnych stanów²³. Taniec odbywa się z towarzyszeniem muzyków, co było charakterystyczne dla obrazów niemieckich²⁴. W tym kontekście badacze wskazują, że źródłem obrazu krakowskiego mógł być miedzioryt autorstwa Paula Fürsta z lat ok. 1635–1666²⁵. Przy porównaniu wizualnym możemy doszukać się znacznego podobieństwa²⁶.

Śmierć przedstawiono w sposób typowy – jako szkielet. Tego wizerunku używano w wielu krajach europejskich, także w WKL, na przykład na obrazie *Okropny widok srogiego powietrza roku 1710 w Wilnie grasującego*, wizerunku Matki Bożej znajdującym się w kościele św. Piotra i Pawła. Kopia cudownego obrazu pochodzącego z Włoch (z 1410) została zamówiona przez biskupa żmudzkiego, Jerzego Tyszkiewicza, podczas jego pobytu we Włoszech w latach 1639–1640²⁷. Przy wyjściu z kościoła znajduje się rzeźba z figurą śmierci.

Wszystkie sceny, które zamieszczono w okręgu, namalowano w jednakowy sposób, mają tło koloru niebieskiego. Taniec śmierci jest statyczny. Szkielet nie wydaje się poruszać, jak np. w krakowskim *Tańcu śmierci* albo na rycinach Matthew Meriana (1621, 1649) i in. Trzyma także za ręce tańczące postaci. Bohaterzy ubrani są w zależności od swojego stanu, co stanowi ilustrację wyglądu mieszkańców WKL. Warto jednak zauważyć, że w przypadku obrazu grodzieńskiego nie możemy mówić o podobieństwach portretowych wyraźnie widocznych na obrazie krakowskim. Twarze zostały namalowane niewyraźnie²⁸. Na niektórych scenach kościotrup trzyma przedmioty: kosę, widoczną na motywach z cesarzem i królem, dzidę (włócznię) – z senatorem i kardynałem, lichtarz – z biskupem i księciem, wachlarz (Jodkowski dowodził, że jest to puchar)²⁹ – z damą. W scenie z senatorem namalowano krzesło jako symbol urzędu, a obok chłopca – kram bogatego kupca. Dwoma rękami szkielet przytrzymuje osoby, które znajdują się z jego obu stron (zakonnik, szlachcic, chłop, bogacz, błazen,

²³ Ibidem, s. 72-81.

²⁴ S. Oosterwijk, op. cit., p. 10.

²⁵ A. Król, *Wstęp*, s. 9.

²⁶ Rycina *Vulneris en nostri certa[m] sol[amque] medela[m]...* znajduje się na stronie internetowej: http://bvbm1.bib-vb.de/view/action/singleViewer.do?dvs=1382132164227~140&locale=be_BY&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=35&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true.

²⁷ W. Nowakowski, *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej*, z. 1, Kraków 1902, s. 720–721.

²⁸ M. Gutowska, op. cit., s. 186; Historia obrazu *Taniec Śmierci* w kościele OO. Bernardynów w Krakowie, na stronie: http://www.bernardyni.com.pl/Aktualnosci,179_taniec_smierci_historia_obrazu.html.

²⁹ J. Jodkowski, op. cit., s. 49.

dziecko, mieszczanin, biedak, Żyd i Turek). Wszystkie postaci na obrazie noszą tradycyjne stroje, które odpowiadają stanowi społecznemu, pozycji, narodowości, jednocześnie – warto zauważyć – nie wykazują podobieństw do ubiorów na obrazie krakowskim. Ubiory papieża, cesarza, króla, biskupa, kardynała, księcia zostały namalowane z podkreśleniem ich godności. Wizerunek króla wykazuje podobieństwo z wyglądem szlachcica. Strój i atrybuty papieża (mitra i potrójny krzyż), cesarza (korona i insygnia władzy cesarskiej), króla (berło i korona), kardynała (kapelusz kardynalski i potrójny krzyż), biskupa (mitra biskupia i pastorał) przypominają sposób przedstawienia podobnych postaci na malowidłach europejskich, m.in. w Lubece (1463, zrujnowany w 1942 r.) i Tallinie (koniec XV w.) autorstwa Bernta Notkego oraz na rycinach Matthew Meriana (1621, 1649). Wątpić należy, że prace te były prototypami wizerunków papieża, króla, biskupa, kardynała, cesarza, można jedynie wykazać ich podobieństwo. Wizerunki duchowieństwa katolickiego były dosyć popularne na Grodzieńszczyźnie (np. na obrazie Matki Bożej Szkaplerznej z pierwszej połowy XVII w. na kolanaach klęczą papież, kardynał i inne osoby)³⁰.

Kolejne motywy prezentują przedstawiciele kolejnych warstw społeczeństwa grodzieńskiego. Senator i szlachcice są ubrani zgodnie z tradycją XVII w.: ferezje, żupany przewiązane pasem (ferezje narzucono swobodnie i upięto pod szyją). Szlachcice mają charakterystycznie dla tego czasu fryzury, tj. wysoko podgolone głowy³¹. Na malunku przedstawiającym dwóch szlachciców jeden ubrany jest w czarny żupan, drugi – w ferezję. Odzież senatora jest natomiast bogatsza. Zakonnicy przedstawieni są w czarnych habitach z odpowiednimi fryzurami. Możemy wyróżnić dominikanów, jezuitów, bernardynów lub franciszkanów (trudno dostrzec wyraźne różnice, wiemy jednak, że po okresie wojen cztery wymienione zakony odnowiły swoją działalność w Grodnie)³².

Jako wyjątkowo rzadki wizerunek można odnotować motyw z chłopem. W tym okresie malarze raczej nie zwracali uwagi na tę warstwę społeczną. Widzimy zatem siwego mężczyznę z brodą, ubranego w czarną siermięgę pod pasem, spodnie, łapcie podwiązane do kolan. Obok śmierci z innej strony znajduje się postać bogatego kupca ubranego w strój koloru czerwonego. Ubiór mieszczanina podobny jest do ubioru europejskiego. W Grodnie mógł formować się pod wpływem związków handlowych z Królewcem³³. Mieszczanie grodzieńscy

³⁰ Obraz wydrukowany w katalogu: *Музей Старажынтабеларускай культуры*, Мінск 2004, s. 30.

³¹ M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 504, 520; В. Бялявіна, Л. Ракава, *Мужчынскі касцюм на Беларусі*, Мінск 2007, s. 25–26.

³² P. Borowik, op. cit., s. 112–120, 144–179.

³³ O związkach handlowych zob.: З.Ю. Копыський, *Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI – первой половине XVII в.*, Минск 1966, s. 175, 188–190, 194, 219–225; Z. Guldon, J. Wijaczka, *Związki handlowe ziem litewskich i białoruskich z Królewcem w świetle rejestrów celnych komory grodzieńskiej z lat 1600 i 1605*, „Komunikaty Warmińsko-Mazurskie”, nr 1, Olsztyn 1993, s. 21–33; J.T. Kotilane, *Russia's Foreign Trade and*

uczestniczyli w handlu bałtyckim i mieli możliwość kupowania odzieży albo zamawiania jej na wzór europejski. *Taniec śmierci* jest zatem rzadkim źródłem wizualnym do historii ubioru mieszczańskiego męskiego XVII w. (rycina Adelhausera-Zündta 1567–1568 ukazuje ubiory kupców w XVI w., jednak nie przypominają wizerunków analizowanego materiału). Letnie odzienie składało się z koszuli, giermaka, pasa, kołpaka, botów. W tym też okresie odzież mieszczań zmieniała się z długiej na krótką (była bardziej przystosowana do zajęć związanych z wykonywanym przez nich zawodem)³⁴. Obraz nie ukazuje niestety szczegółów ubioru. Możemy wyróżnić krótki czerwony płaszcz, wysokie brązowe boty, czarne spodnie za kolano, czarny kapelusz. W motywie obok mieszczanina umieszczono żebraka ubranego w kawał zgrzebnej tkaniny.

Dziecko ubrane jest w koszulę i pas. Na wyobrażeniu nie dostrzeżemy wyraźnych oznak jego płciowości. Mogło mieć około 5–6 lat. Takie ubranie było noszone zarówno przez dziewczynki, jak i chłopców w tym przedziale wiekowym. Dodajmy, że motyw dziecka często spotykamy w malarstwie WKL XVI–XVII w. Znamy przedstawienia z grodzieńskimi dziećmi z ryciny Adelhausera-Zündta (1567–1568) i stali przy cudownym obrazie Matki Boskiej Studenckiej³⁵.

Motyw zawiera także wizerunek błazna ubranego w czerwoną odzież, z ptakiem w ręce. Ubiór damy został namalowany zgodnie z modą obowiązującą w drugiej połowie XVII w. (ryc. 2). Dostrzegamy czerwone trzewiki na obcasach, natomiast rękawy sukni są krótkie do łokcia (czego nie obserwujemy w modzie wcześniejszej)³⁶. Suknia z niegłębokim dekoltem ma spódnicę z cienkiej tkaniny. Możliwe, że jest to suknia z rodzaju manta (do której przywdziewano spódnicę)³⁷. Na głowie przymocowano nakrycie podobne do czepca francuskiego.

Jak wynika z napisu, obraz ukazywał także innowierców – Żydów i Turków. Jednak – moim zdaniem – w miejscu Turków występują raczej Tatarzy. Tatarzy grodzieńscy zamieszkiwali miejscowość Łosośna, leżącą poza granicami miasta Grodna, i wykonywali obowiązki wojskowe. Na podstawie informacji pośredniej wiadomo o istnieniu tam meczetu w XVI–XVII w.³⁸ Natomiast informacja

Economic Expansion in the Seventeenth Century: Windows on the World, Brill – Leiden – Boston 2005, s. 397, 436–437.

³⁴ M. Bartkiewicz, *Odzież i wnętrza domów mieszczańskich w Polsce w drugiej połowie XVI i w XVII wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 163–166; В.М. Бялявіна, В. Ракава, *Жаночы касцюм на Беларусі*, Мінск 2007, s. 36–37.

³⁵ Н. Сьліж, *Лавы ў капліцы Маці Божай Студэнцкай*, s. 86.

³⁶ В.М. Бялявіна, В. Ракава, *Жаночы касцюм на Беларусі*, s. 29–30, 36–37.

³⁷ W posagu Róży Slizniówny, pisarzówny ziemskiej oszmianskiej, występował opis ubioru: „Manta ceglasta złocista z koronami kitayka podszyta kosztująca zł 534; spodnica do niej zielona kwiaty wielkie złocisty koruna wielka w dołu zł 400”, *ИГЛАБ у Гродне*, ф.1663, воп. 1, спр. 98, арк. 1 адв.

³⁸ *Акты, издаваемые Виленскою комиссиею для разбора древних актов* (dalej: *АВАК*), т. 31, *Акты о литовских татарах*, Вильна 1906, s. 91, 142; А. Конопакі, *Жыццё рэлігійнае Татароў на землях Вялікага Княства Літэўскага ў XVI–XIX стагоддзях*, Warszawa 2010, s. 213.

o Żydach grodzieńskich pochodzi z końca XV w. W roku 1495 zostali oni wypędzeni z WKL i Grodna. W roku 1503 pozwolono im powrócić oraz nakazano zwrot należącego do nich mienia³⁹. Większość Żydów zamieszkiwała w pobliżu zamku przy ulicach Zamkowej, Szkolnej Żydowskiej, Ciasnej Żydowskiej (w późniejszym okresie także przy innych). W dzielnicy znajdowały się synagoga, szkoła, cmentarz⁴⁰.

Żydzi i Tatarzy namalowani są w strojach etnicznych. Żydzi w czarnych kapeluszach i chałatach z kołnierzymi. W takim ubraniu Żyd został uwieczniony w motywie centralnym naszego obrazu. Tatarzy ubrani są w kaftany z pasami i wysokie kołpaki. Wizerunek jest jedynym źródłem wizualnym do historii Żydów i Tatarów grodzieńskich.

Trzy motywy środkowe – taniec śmierci ogólny, paszcza piekielna i połów ludzi na korony przez diabły – połączone są pewną ideą (ryc. 3). Taniec ogólny – jak to wynika z podpisu – powinien pokazywać wszystkie stany, przedstawia jednak wyłącznie najwyższe. Śmierć została umieszczona na tle koloru żółtego (piekielnego). Za ludźmi widoczne są czerwone płomienie. Motyw nie posiada koncepcji tańca ogólnego (w obrazie krakowskim wszystkie postaci tańczą w korowodzie, natomiast w obrazie grodzieńskim taka wizja nie występuje). Autor daje nam zatem do zrozumienia, że piekła warci są bogaci i panujący; tym bardziej, że paszcza piekielna wyraźnie zwrócona jest w ich stronę (w obrazie krakowskim znajduje się w prawym dolnym kącie obrazu i nie jest skierowana w stronę postaci). Dodajmy, że motyw piekła i śmierci nie występował jedynie w *Tańcu śmierci*. Na przykład w korytarzu kościoła św. Ducha w Wilnie pierwsze trzy freski poświęcone są śmierci i scenom piekielnym.

„Połów ludzi na korony przez diabły” jest motywem największym. Nie umieszczono przy nim napisu, dlatego Jodkowski miał problem z wytłumaczeniem intencji autora. Dwa diabły za pomocą koron i mitr jako przynęt próbują dokonać połowu ludzi. Z prawej strony występuje wizerunek diabła wypróżniającego się na postać Żyda, z którego gardła wylatują srebrniki⁴¹. Scena nie jest sceną kanoniczną, przedstawia dwa z siedmiu grzechów głównych⁴²: pychę i chciwość. Symbolami pychy są władza, urzędy, dające człowiekowi duże możliwości, których jednak nie zawsze potrafi wykorzystać dla dobrych celów.

³⁹ *Бершадский С.А. Русско-еврейский архив. Документы и материалы для истории евреев в России*, т. 1. Документы и регесты к истории литовских евреев (1388–1550), СПб 1882, s. 62–64, 74–75; K. Pietkiewicz, *Wielkie Księstwo Litewskie pod rządami Aleksandra Jagiellończyka*, Poznań 1995, s. 161–165; Н. Сліж, *3 гісторії владання гарадзенскімі дварамі ў канцы XV – пачатку XVI ст.* Пад рэд. А.Ф. Смаленчука, Н.У Сліж. Мінск, 2011, s. 217–221.

⁴⁰ *Писцовая книга Гродненской экономии*, ч. 2, Вильна 1882, s. 39–42; Ю. Гардзееў, *Магдэбургская Гародня*, Гародня – Wrocław 2008, s. 129–132, 134, 136.

⁴¹ J. Jodkowski, op. cit., s. 45.

⁴² Siedem głównych grzechów: pycha, chciwość, nieczystość, zazdrość, nieumiarkowanie w jedzeniu i picciu, gniew, lenistwo.

W scenie uwidoczniło korony cesarza, księcia, króla, mitrę papieża, buławę hetmańską. Pamiętajmy, że w tym okresie postaci te symbolizowały władzę, od nich zależał porządek społeczny i życie innych. Uważam, że buława hetmańska nie występuje w tym miejscu przypadkowo. Chociaż postaci hetmana brak w scenkach, jednak – moim zdaniem – buława została uwieczniona na pamiątkę wojny 1654–1667. Symbole zatem wyraźnie pokazują grzeszność ludzi posiadających władzę.

Grzech chciwości został upostaciowany w wizerunku Żyda, co było powiązane z działalnością przedstawicieli tej społeczności i jest ilustracją stereotypów na ich temat. Warto zauważyć, że grodzieńscy mieszkańcy byli negatywnie usposobieni do społeczności żydowskiej. W XVI-XVII w. konflikty między mieszczanami i Żydami były ciągłe. Żydom zabroniono handlu hurtowego, skupowania i spławu żyta do Królewca. Jednak sami kupcy żydowscy często nie przestrzegali praw, obniżali ceny, czym rujnowali ekonomiczny stan miasta⁴³. Podobna sytuacja występowała w innych miastach europejskich⁴⁴. W 1666 r. doszło do pogromu żydowskiego dokonanego przez mieszczan Grodna. Organizatorzy zostali ukarani karą 6 tygodni więzienia i rekompensaty (200 złotych)⁴⁵. Stereotyp chciwego Żyda miał zatem w Grodnie historyczną podstawę, nie dziwi zatem, że został odzwierciedlony na analizowanym przez nas obrazie.

Pycha i chciwość – jak wskazałam wyżej – miały być charakterystyczne dla osób bliskich władzy. W tym czasie była to szlachta, która panowała nad wszystkimi. Z 16 scen 9 poświęcono najwyższym stanom społecznym. Na trzech scenach artysta pokazał drogę reprezentantów stanu szlacheckiego do piekła. Wydaje się, że sam autor ukazał ironiczny stosunek do szlachty; co więcej, nie zamieścił żadnego napisu. Odbiorca powinien sam zrozumieć przekaz obrazu.

Co powodowało autorem? Trudno wysnuć jednoznaczny wniosek. Możemy brać pod uwagę własne doświadczenia autora, jego pochodzenie albo chęć przedstawienia sytuacji społecznej tego okresu. W sztuce europejskiej upostaciowanie grzechu nie pojawiała się często. Znamy malowidło Hieronima Boscha *Siedem grzechów głównych* (ok. 1480) i cykl złożony z siedmiu obrazów *Siedem grzechów głównych* Pietra Bruegla starszego (1557). Jednak absolutnie inaczej przedstawiały poszczególne grzechy i nie mogły stać się prototypami dla obrazu

⁴³ АВАК, т. 7, *Акты Городненского гродского суда*, Вильна 1874, s. 72–74, 103–105, 129–130; Lietuvos mokslų akademijos centrinės bibliotekos Rankraščių skyrius, f. 16–207, k. 30; В. Галубовіч, *Канфірмацыйны прывілей Гародні на магдэбургскае права 1633 г.*, [w:] *Гарадзенскі палімпсест. 2010. Дзяржаўныя і сацыяльныя структуры. XVI–XX ст.*, Пад рэд. А.Ф. Смаленчука, Н.У. Сліж, Мінск 2011, s. 265, 266; Н. Сліж, *Магдэбургскае права ў Гародні ў канцы XV – першай палове XVI ст.: увядзенне і развіццё*, [w:] *Гарадзенскі палімпсест. 2011. Асоба, грамадства, дзяржава. XV–XX стст.*, Пад рэд. А.Ф. Смаленчука, Н.У. Сліж, Мінск 2012, s. 30–31.

⁴⁴ J. Miller, *Urban Societies in East-Central Europe, 1500–1700*. England – USA 2008, s. 87–88.

⁴⁵ НГАБ, ф. 1761, воп. 1, спр. 2, арк. 114–114v; E. Dubas-Urwanowicz, *Grodno do XVIII wieku. Miasto i ludność*, [w:] *Grodno w XVIII wieku. Miasto i ludność*, Białystok 1997, s. 14.

grodzieńskiego. Porównując obraz grodzieński do krakowskiego, możemy wskazać, że jest on bardziej prymitywny w formie⁴⁶. Wydaje się jednak, że stanowi interesującą ilustrację społeczeństwa lokalnego Grodna.

Podpisy pod motywami

Jak wskazałam wyżej, „taniec śmierci” był rozpowszechniony także w literaturze europejskiej. W utworach literackich liczba opisywanych postaci mogła dochodzić do 29, 38, 42 i więcej⁴⁷. Na przykład rozbudowaną strukturę miał starodruk wydany w 1621 i 1649 r. autorstwa Matthew Meriana⁴⁸. W źródłach wizualnych Rzeczypospolitej funkcjonowała wersja krótka. Na obrazach występowały jedynie osoby dla szlacheckiej społeczności najważniejsze. O pochodzeniu wiersza na obrazie wiemy niewiele, mógł stanowić tłumaczenie z ryciny Paula Fürsta. Dla porównania przeanalizujemy strofy wierszy z obrazów krakowskiego i grodzieńskiego oraz te pochodzące z *Silva rerum* Stefana Jana Ślizienia. Na marginesie dzieła zaznaczono: „Anno 1689 Mich(ał) Pac Het(man) WXL dał mi 1000 za te wiersz ktore przy obrazie Tanca Smierci napisac w Wilnie przysłać kazał”⁴⁹. Z czego wynika, że obraz *Taniec śmierci* istniał w Wilnie, zapewne w kościele św. Piotra i Pawła, który fundował Pac. Poszukiwanie obrazu okazało się bezskuteczne. Z napisu wynika, że autorem wiersza był Ślizień. Ale podobne wiersze znajdujemy na obrazach krakowskim i grodzieńskim, co budzi pewne wątpliwości w kwestii jego autorstwa. Możemy przyjąć, że był to wiersz zawierający jakieś interpretacje Ślizienia. W przeciwieństwie do obrazów wiersze w *Silva rerum* zawierają wskazówki, do kogo były adresowane. Ich porządek jest następujący: „na gorę, na doł, papieżowi, cesarzowi, krolowi, biskupowi, kardynałowi, xiążęciu, senatorowi, szlachcicowi, mieszczaninowi albo kupcowi, wieśniakowi, dragunowi, błaznowi, turkom, tatarom y zydom, xięzy zakonnikom”⁵¹. Z tego schematu wynika, że obraz wileński miał podobną ideę przewodnią jak malowidło krakowskie, a motyw przedstawiono w formie korowodu.

Z trzech analizowanych dzieł pewną datę powstania posiada jedynie *Silva rerum* – 1689 r. Nie możemy wskazać dokładnego czasu powstania obrazów krakowskiego i grodzieńskiego. O pierwszym wzmianka pochodzi z inwentarza

⁴⁶ J. Jodkowski, op. cit., s. 51.

⁴⁷ L.P. Kurtz, op. cit., s. 36–38.

⁴⁸ *Todten-Tantz Wie derselbe in der Weitberümbten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher beschaffenheit gantz Künstlich mit Lebendigen Farben Gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zusehen ist*, Basel 1621.

⁴⁹ Możliwe „zł”, litera napisana niewyraźnie.

⁵⁰ Naukowo-Badawczy Oddział Księgoznawstwa Biblioteki Narodowej Białorusi (dalej: NBOKBNB), NBB 091/4024k, s. 258v.

⁵¹ Ibidem, s. 258v–259v.

klasztornego za rok 1668⁵². Z datowaniem obrazu grodzieńskiego sytuacja jest jeszcze trudniejsza. Jeśli założymy, że jest on powiązany z obrazem krakowskim, odnowienie po wojnie kościołów w Grodnie zaczęło się w latach sześćdziesiątych XVII w., a ubiory z obrazu właściwe były dla drugiej połowy XVII w., to możemy przykładowo datować go na koniec XVII w., a nawet na początek wieku XVIII.

Najwięcej podobieństw dostrzec można w wierszach obrazów krakowskiego⁵³ i grodzieńskiego (zob. aneks). W ostatnim występuje wiele pomyłek ortograficznych, co wskazuje, że tekst mógł być spisywany z pewnego wzorca. W wersji grodzieńskiej występuje napis z damą, nie posiada go tekst krakowski czy też *Silva rerum*. Zauważmy, że w Europie Zachodniej w czasach średniowiecza zaczął funkcjonować taniec męski⁵⁴. Taniec z kobietą dostrzegamy jako motyw utworów literackich z XV w., a w ostatniej ćwierci tegoż wieku pojawiły się obrazy ukazujące taniec kobiet ze śmiercią⁵⁵.

Wiersz z żołnierzem znajduje się zarówno w *Silva rerum*, jak i na obrazie krakowskim. Nie występuje natomiast w obrazie grodzieńskim. Wiersz z papieżem w trzech utworach jest odrębny, ale ich główny temat – podobny. Osobliwości dostrzeżemy w wierszach z *Silva rerum* poświęconych senatorowi i szlachcicowi. Zupełnie inny wiersz dedykowany jest mieszczaninowi, który – ze względu na wyzysk w czasie prowadzonej działalności handlowej – zasługuje na śmierć i piekło.

Warto także zauważyć, że wiersze pod motywami w obrazie grodzieńskim napisane są w dwóch rzędach, a nie w czterech, jak w obrazie krakowskim. Fakt ten wynika z ich długości. Napisy wykonano czarnymi literami na białym tle.

Zaznaczone odrębności nie zmieniają koncepcji ogólnej tekstów. Trzy utwory – posiadając bardzo podobny przekaz – mają charakter satyryczny. Sceny ikonograficzne powiązane z wierszami stanowią dla nich ilustracje. Motywy, których nie sposób zrozumieć, analizując przedstawienia malarskie, tłumaczą teksty. W obrazie grodzieńskim bez tłumaczenia zostaje tylko fabuła centralna. Obraz był przeznaczony zarówno dla wykształconych, jak i niewykształconych parafian.

Sytuacja w społeczeństwie WKL po wojnie 1654–1667 przyczyniła się do narodzin strachu przed śmiercią, co odzwierciedliło się w sztuce i literaturze. Inicjatywa powstania *Tańca śmierci* należała do duchowieństwa grodzieńskiego. Obraz został zamówiony w celu pełnienia funkcji wizualnego „podręcznika” do-

⁵² M. Gutowska, op. cit., Warszawa 2010, s. 72.

⁵³ Opis obrazu krakowskiego *Tańca śmierci*, jego sensu, symboliki zob.: M. Gutowska, op. cit., s. 72, 81, 156–225.

⁵⁴ S. Oosterwijk, op. cit., s. 9–10, 34.

⁵⁵ L.P. Kurtz, op. cit., s. 45, 51–52; *The Danse Macabre of Women: Ms. Fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, ed. by Ann Tukey Harrison, Sandra Louise Hindman, Kent 1994; S. Oosterwijk, op. cit., s. 45–47.

tyczącego śmierci. Uczył on, że śmierć nikogo nie ominie, nie można się z niej wykupić stanowiskiem, pieniędzmi, pracą i in. Jak inne obrazy tego rodzaju, *Taniec* podkreślał równość wszystkich wobec śmierci⁵⁶. Ona jest konieczna w życiu każdego, nie można jej ominąć: „nie masz nic pewniejszego nad śmierć”⁵⁷. Obraz wspominał o Piekło. Człowiek po śmierci trafia albo do Nieba, albo Piekła. Grzechy prowadzą go do Piekła. Uwaga szczególnie skupiona jest na grzechach takich, jak pycha i chciwość, co nadaje obrazowi charakter socjalny. Zakonnicy byli powiązani ze szlachtą, a to wpłynęło na miejsce ich usytuowania w hierarchii społecznej. Jest pewne, że zamawiający dzieło wiedzieli o korowodzie obrazu krakowskiego. Zmieniając koncepcję na piętrową, umieszczając duchowieństwo i szlachtę na górnej krawędzi obrazu, zaś mieszczan, wieśniaków, innowierców na dolnej, łatwiej można było pokazać społeczne miejsce jednostki w zależności od jej pochodzenia stanowego. Od samego początku *Taniec śmierci* miał zatem charakter socjalny. Nierówność ludzi na ziemi dla artysty nie występowała po ich śmierci. W Piekło zatem umieścił urzędników, duchowieństwo, bogaczy-kupców. Jaka była tego przyczyna? Grodzieński *Taniec śmierci* stanowił zwierciadło stosunków społecznych panujących w tym okresie, ale także konfliktów zachodzących w obrębie tej społeczności. Wojna 1654–1667 pokazała istnienie takich antagonizmów w WKŁ⁵⁸. W Grodnie ustawicznie dochodziło do tumultów i niepokojów, latami ciągnęły się sprawy sądowe między mieszczaństwem a szlachtą, mieszczaństwem a duchowieństwem, mieszczaństwem a Żydami. Poza tym sami mieszczanie nie byli zadowoleni z nałożenia na miasto jurydyk duchownych i szlacheckich, utyskiwali na przeszkody w handlu czynione przez Żydów⁵⁹. Sytuacja konfliktowa znalazła swoje odbicie w sztuce. Na zakończenie warto dodać, że grodzieński *Taniec śmierci* – jak inne obrazy tego rodzaju – miał określone przeznaczenie, a swoją ideą przypominał obraz krakowski. Ostatni nie stanowił jednak dla niego absolutnego wzorca. Grodzieński *Taniec śmierci* na swój własny sposób przedstawiał śmierć, piekło i ówczesne społeczeństwo, pełne ambicji, ale i niepokoju przed nadchodzącą przyszłością. Chociaż należy do sztuki ludowej, stanowi nieocenione źródło wizualne do historii społeczeństwa lokalnego tej części Europy Środkowo-Wschodniej.

⁵⁶ M. Gutowska, op. cit., s. 140–141.

⁵⁷ Cytat z testamentu Pawła Worobiejowicza, pisarza wojtowskiego, ławnika grodzieńskiego, 1659. НГАБ, ф. 1800, воп. 1, спр. 1, арк. 6.

⁵⁸ Н. Сліж, *Герої, зрадники, пристасаванці*, s. 464–476.

⁵⁹ P. Borowik, op. cit., s. 97–107, 200–207.

Bibliografia

Archiwa

- Biblioteka Czartoryskich, nr 3582.
Lietuvos mokslų akademijos centrenės bibliotekas Rankraščių skyrius, f. 16–207.
Lietuvos Vaistybes istorijos archyvas, f. 694, ap. 5, b. 830.
Naukovo-Badawczy Oddział Księgoznawstwa Biblioteki Narodowej Białorusi (NBOKBNB), NBB 091/4024k.
Vilnau Universiteto Mokslines Bibliotekos rankraščių skyrius, f. 3–2263, l. 27v–32, 58–61v, 80v–81, 142–145, 150–152.
Акты, издаваемые Виленскою комиссиею для разбора древних актов, т. 7, Акты Городненского градского суда, Вильна 1874.
АВАК, т. 31, Акты о литовских татарах, Вильна 1906.
Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ), ф. 1800, воп. 1, спр. 1.
НГАБ, ф. 1761, воп. 1, спр. 2.
НГАБ у Гродне, ф. 1663, воп. 1, спр. 98, арк. 1 адв.
Summarysz cudow i lask znakomitszych Nayswietszey Maryey Panny Studentskiey Kongregacyi Grodzienskiey pod tytulem Annuntiationis, Wilna 1686.
Todten-Tantz Wie derselbe in der Weitberümbten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher beschaffenheit gantz Künstlich mit Lebendigen Farben Gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zusehen ist, Basel 1621.

Opracowania

- Bartkiewicz M., *Odzież i wnętrza domów mieszczkańskich w Polsce w drugiej połowie XVI i w XVII wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.
Borowik P., *Jurzyki miasta Grodna w XV–XVIII wieku. Stanowy podział nieruchomości*, Supraśl 2005.
Clark J.M. *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*, Glasgow 1950.
Druzbicki K., *Nauka o przygotowaniu się do świątobliwej śmierci*, Kraków 1669.
Dubas-Urwanowicz E., *Grodno do XVIII wieku. Miasto i ludność*, [w:] *Grodno w XVIII wieku. Miasto i ludność*, Białystok 1997, s. 7–26.
Gordziejew J., *Socjotopografia Grodna w XVIII wieku*, Toruń 2002.
Grąski A., *Kazanie na pogrzebie JWP Alexandra Massalskiego Marszałkowicza Grodzińskiego w kościele w Grodno*, Wilno 1614.
Gremza A., *Ekspozycja w kryptach kościoła Pobrygickiego w Grodnie*, „Rocznik Grodzieński” 2008, nr 2, s. 135–142.
Guldon Z., Wijaczka J., *Związki handlowe ziem litewskich i białoruskich z Królewem w świetle rejestrów celnych komory grodzieńskiej z lat 1600 i 1605*, „Komunikaty Warmińsko-Mazurskie”, nr 1, Olsztyn 1993, s. 21–33.
Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968.
Gutowska M., *Taniec Śmierci. Żyjąc wszystko tańczymy, a że obok śmierć nie wiemy...*, Warszawa 2010.
Jamska B., *Nieznany obraz „Oplakiwanie” w kościele Brygidek w Grodnie*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, pod red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 301–310.
Jarmolik W., *Gryzelda Wodyńska, przybrana córka Wieselowskich*, „Białostoczczyzna” 1992, nr 4, s. 44–46.
Jodkowski J., *Taniec śmierci. Obraz alegoryczny z XVII wieku w Muzeum Grodzieńskim*, [w:] *Muzeum w Grodnie. Sprawozdanie z czynności za rok 1923, Grodno 1924*, s. 41–52.

- Kałamańska-Saeed M., *Kościół Brygidek w Grodnie*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, pod red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 350–379.
- Kałamańska-Saeed M., *Z zagadnień sztuki Grodna połowy XVII wieku (portrety z klasztoru brygidek)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1972, t. 16, s. 87–133.
- Konopacki A., *Życie religijne Tatarów na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XIX wieku*, Warszawa 2010.
- Kosman M., *Litewskie kazania pogrzebowe z pierwszej połowy XVII wieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1972, t. 17, s. 87–112.
- Kotilane J.T., *Russia's Foreign Trade and Economic Expansion in the Seventeenth Century: Windows on the World*, Brill – Leiden – Boston 2005.
- Król A., *Wstęp*, [w:] *Taniec Śmierci od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, katalog wystawy, red. E. Schuster, E. Ryżewska, Szczecin 2002, s. 3–13.
- Kurtz L.P., *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, Geneve 1975.
- Miller J., *Urban Societies in East-Central Europe, 1500–1700*, England – USA 2008.
- Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, ed. S. Oosterwijk, S. Knoell, Newcastle upon Tyne 2011.
- Muczkowski J., *Taniec śmierci w kościele OO. Bernardynów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1929, t. 20, s. 120–134.
- Niedźwiedz J., *Niesmiertelna teatru sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVI–XVII w.*, Kraków 2003.
- Nowakowski W., *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej*, z. 1, Kraków 1902.
- Oosterwijk S., *Fro Paris to Ingland? The danse macabre in text and image in late-medieval England*, Leiden 2009.
- Pietkiewicz K., *Wielkie Księstwo Litewskie pod rządami Aleksandra Jagellończyka*, Poznań 1995.
- Pisanko-Borowik A., *Dyspozycje pogrzebowe mieszczan grodzieńskich w świetle ich testamentów (XVII–XVIII w.)*, [w:] *Małe miasta. Religie*, red. M. Zemło, Lublin – Supraśl 2007, s. 143–168.
- Pisanko-Borowik A., *Testamenty mieszczan grodzieńskich w XVII–XVIII wieku*, „Studia Podlaskie”, t. 15, Białystok 2005, s. 129–185.
- Sarcevičiene J., *Lietuvos didikės proginėje literatūroje portretaj ir įvaizdžiai*, Vilnius 2005.
- Schuster E., „Taniec Śmierci” (od późnego średniowiecza do końca XX wieku), [w:] *Taniec Śmierci od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, katalog wystawy, red. E. Schuster, E. Ryżewska, Szczecin 2002, s. 13–21.
- Sliż N., *Testamenty mieszczan grodzieńskich w pierwszej połowie XVII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2013, t. 61, z. 2, s. 305–316.
- The Danse Macabre of Women: Ms. Fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, ed. by A. Tukey Harrison, S.L. Hindman, Kent 1994.
- Wilczewski W., *Spustoszenia wojenne w dekanacie stonimskim w czasie najścia moskiewskiego w połowie XVII wieku*, „Nasza Przeszłość” 2000, t. 94, s. 245–298.
- Бабятынскі К., *Ад Смаленску да Вільні. Вайна Рэчы Паспалітай з Масковіяй (1654–1655 гг.)*, „Архе Пачатак” 2008, нр 7–8 (70–71), с. 188–365.
- Бершадский С.А. *Русско-еврейский архив. Документы и материалы для истории евреев в России*, т. 1. Документы и регесты к истории литовских евреев (1388–1550), СПб 1882.
- Бялявіна В., Ракава Л., *Мужчынскі касцюм на Беларусі*, Мінск 2007.
- Бялявіна В.М., Ракава В., *Жаночы касцюм на Беларусі*, Мінск 2007.
- Вінниченко О., „Своя смерть”: річпосполитський шляхтич перед обличчями вічності (за ранньомодерними тестаментами), [w:] *Повсякдення ранньомодерної України*, т. 2, відповідальний редактор В. Горобець, Київ 2012, с. 273–277.
- Галубовіч В., *Канфірмацыйны прывілей Гародні на магдэбургскае права 1633 г.*, [w:] *Гарадзенскі палімпсест. 2010. Дзяржаўныя і сацыяльныя структуры. XVI–XX ст.*, Пад рэд. А.Ф. Смаленчука, Н.У. Сліж, Мінск 2011, с. 255–269.

- Гардзеў М.Ю., „Под час небеспеченства од Москвы...” (актавая кніга полацкага магістрату за 1656–1657 гг. як крыніца на вывучэнні вайны 1654–1667 гг.), „Беларускі гістарычны агляд”, 1999, т. 6, сш. 1–2, с. 202–221.
- Гардзеў Ю., *Магдэбургская Гародня*, Гародня – Wrocław 2008.
- Данскіх С., *Гродна ў гады руска-польскай вайны*, [w:] *Памяць. Гродна*, Мінск 1999, с. 82–84.
- Копыський З.Ю., *Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI – первой половине XVII в.*, Минск 1966.
- Музей Старажынтабеларускай культуры, Мінск 2004.
- Писцовая кніга Гродненскай эканоміі, ч. 2, Вільна 1882.
- Сагановіч Г., *Невядомая вайна: 1654–1667*, Мінск 1995.
- Сліж Н., „Збор знакамітых цудаў і ласкаў Найсвяцейшай Панны Марыі Студэнцай” як крыніца на гісторыі Гародні, „Архіварыус”, вып. 7, 2009, с. 123–181.
- Сліж Н., Гардзеў М., *Шляхецкія тэстаменты 16 – пачатку 18 ст.* „Гістарычны альманах”, т. 3, 2000, с. 90–110.
- Сліж Н., *Героі, здраднікі, прыстасаванцы: асабістыя трагедыі ў вайну 1654–1667 гг.*, „Arche Пачатак. Вайсковая гісторыя Вялікага Княства Літоўскага”, 2012, нр 6, с. 464–476.
- Сліж Н., *3 гісторыі валодання гарадзенскімі дварамі ў канцы XV – пачатку XVI ст.* / Пад рэд. А.Ф. Смаленчука, Н.У. Сліж, Мінск 2011, с. 217–221.
- Сліж Н., *Ідэальныя палачанкі*, „Commentarii Polocenses Historici”, 2006, т. 3, с. 42–44.
- Сліж Н., *Магдэбургскае права ў Гародні ў канцы XV – першай палове XVI ст.: увядзенне і развіццё*, [w:] *Гарадзенскі палімпсест. 2011. Асоба, грамадства, дзяржава. XV–XX стст.*, Пад рэд. А.Ф. Смаленчука, Сліж Н.У., Мінск 2012, с. 10–44.
- Сьліж Н., *Лава ў капліцы Маці Божай Студэнцай у фарным касцёле Гародні*, „Arche Пачатак. Другая Гародня”, 2010, № 1–2, с. 66–98.
- Ткачоў М., *Вайна Расіі з Рэччу Паспалітай 1654–1667 гг.*, „Беларускі гістарычны часопіс”, 1993, нр 1, с. 83–90.

Źródła internetowe

- http://bvbm1.bib-vb.de/view/action/singleViewer.do?dvs=1382132164227~140&locale=be_BY&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=35&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true
- http://www.bernardyni.com.pl/Aktualnosci,179_taniec_smierci_historia_obrazu.html
- <http://www.lamortdanslart.com>

Streszczenie

„Taniec śmierci” to zjawisko europejskie. Funkcjonowało od średniowiecza po osiemnaste stulecie. Obrazy „tańca śmierci” były umieszczane w kościołach różnych krajów, m.in. we Francji, Austrii i państwach niemieckich. Od siedemnastego stulecia ikony tego typu były znane również w Wielkim Księstwie Litwy. *Taniec śmierci* z Grodna to źródło ikonograficzne i literackie. Jest umieszczone w kościele św. Klary. Malarz jest nieznanymi. Ikona jest podzielona na 17 części, ale 16 z nich mają napisy. Plan ikony i wiersze są podobne do *Tańca śmierci* z Krakowa. Kler Grodna zamówił namalowanie tej ikony. Miała ona być podręcznikiem w przygotowywaniu się do śmierci. Ikona przedstawia: piekło, śmierć i społeczeństwo, każde w inny sposób. Pomimo że ikona *Taniec śmierci* należy do kultury ludowej, to jest również wartościowym źródłem wizualnym do historii miejscowego społeczeństwa.

Słowa kluczowe: malarstwo religijne, *Taniec śmierci*, Grodna.

Summary

The icon of Danse Macabre in Grodno as a visual and literary source

Danse macabre is an European phenomenon. It had functioned since the Middle Ages and was actual even in the eighteenth century. Icons of Danse macabre were situated in the churches of different countries France, Austria, German and etc. Since seventeenth century the icons of this type were known in the Grand Duchy of Lithuania. Danse macabre from Grodna is an iconographic and literary source. It is situated in St Clara church. The painter is unknown. The icon is divided into 17 parts, but 16 of them have inscriptions. The scheme of the icon and verses are similar to Danse macabre from Cracow. Clergy of Grodno ordered to paint the icon. Its function was to be the textbook in preparing for the death. The icon represents the hell, death and society in its own way. In spite of the icon of Danse macabre belong to popular culture it is a valuable visual source in history of local society.

Keywords: the religious painting, *the Danse Macabre*, Grodno.

Aneks 1

Wiersze z obrazów krakowskiego, grodzieńskiego i *Silva rerum* Stefana Jana Ślizienia

Wiersze z obrazu grodzieńskiego i *Silva rerum* cytuję w oryginałach, w celu ukazania różnic w tekstach.

Temat	Obraz krakowski	Obraz grodzieński	<i>Silva rerum</i>
Na górze	Różnych Stanów piękne grono Gęstą Śmiercią przepleciono Żyjąc wszystko tańczujemy A że obok Śmierć nie wiemy.	Roznych stanów piękne grono: gęsto śmiercią przepleciono: Żyjąc wszystko tańczymy: a że o bok śmierci nie wiemy:	Na Górę. Różnych Stanów, Piękne grono Gęstą Śmiercią przepleciono Żyjąc wszystko tańczymy A że obok, Śmierć nie wiemy.
Papież	Trzem Koronom nie Wybaczysz w Taniec z sobą prosić raczysz Muszę z tobą choć nie mile Zażyc takie Krotofile.	Na papieskie trzy korony: nie masz od śmierci obrony: Musisz oycze choć niemile: życz frzykrej Krotofile	Papieżowi Trzem koronom, nie wybaczysz W taniec z Sobą prosić raczysz Choćbym nie chciał takiej pany Muszę iść gwałtem na many.
Cesarz	Y iaz to nie zwyciężony S tobą mam być zjednoczony Wszystka moc Cesarska moja Schnie gdy się tknie ręka twoja	I iasz to nie zwyciężony: S tobą mam być zjednoczony: Wszystka moc cesarska moja Schnie gdy się tknie ręka twoja:	Cesarzowi I iaz to Nie zwyciężony Z tobą mam być zjednoczony Wszystka moc Cesarska moja Schnie gdy się tknie ręka twoja.

Temat	Obraz krakowski	Obraz grodzieński	Silva rerum
Król	Dałbym Berło y z Korono By mię s tańca Uwolniona O? nader przykre niestety Ktore smierec skacze Balety.	Dał bym berło y s korono: by mię s tancu uwolniono: A nader przykre niestety: ktore smierec skacze balety:	Królowi Dałbym Berło y z Koroną By mię z tancu uwolnioną O; Przykrę, Przykre niestety Ktore Smierec Skacze Balety.
Kardynał	Kardynalskie Kapelusze Choćbym nie chciał rzucić muszę Straszysz to skok gdzie muzyka Ze umrzeć trzeba wykrzyka.	Kardynalskie kapelusze: choćbym nie chciał zrzucić muszę: Straszny to skok gdzie muzyka: Ze umrzeć trzeba wykrzyka:	Kardynałowi Kardynalskie Kapielusze Choćbym nie chciał rzucić muszę Straszysz to Skok; gdzie muzyka Ze umrzeć trzeba wykrzyka.
Biskup	Postradales Pastorała Gdyc Smierec w Taniec iść kazala Infulac nic nie pomoze Musisz skoczyć W grób niebożę.	Postradales Pastorała: gdy smierec w taniec isc kazala: Infula nie pomoze: musisz wskoczyc w grob nieboze.	Biskupowi Postradales Pastorała Gdyc smier(c) w taniec isc kazala Infulac nic nie pomoze Musisz Skoczyc w Grob nieboze.
Zakonnicy	Wszak Kanony Zakazują niechay Xięza nie tancują A wyscie Święci Kapłani gwałtem w ten Taniec Zabrani.	Wszak kanony zakazują: niechay xięza nie tancują: Wszak wy o święci kapłani: gwałtem w ten taniec zebrani:	Xięzy Zakonnikom Wszak Kanony zakazali By Xięza nie ta(n)cowali A wyscie Święci Kapłani Gwałtem w ten Taniec zabranie.
Książę	Nie bądź chacias Xięże hardy Z smierciąc te skaczesz Galardy ¹ Bo wnet jasnie Oświecony Tytuł twój będzie Zaćmiony.	Nie bondz chociaz xięze chardy: bo smiercio skaczesz godardy ² : I wnet iasnie oświecony: tytuł twój będzie zaćmiony.	Xiężęciu Nie bądź chociaz Xięże Hardy Z Smierciąc te Skaczesz galardy Bo a wnet Jasnie oświecony Tytuł twój będzie zaćmiony.

¹ Galardy – skoczny taniec włoski.

² Trzeba Galardy.

Temat	Obraz krakowski	Obraz grodzieński	Silva rerum
Senator	Darmo się wSpierasz pod boki Gdy w te z Śmiercią idziesz skoki Rusz się s krzesła choc nie raczysz Gdy te skoczkę w Oczach baczysz.	Darmo sie wpierasz pod boki: gdy s to damo idziesz w skoki: Rusz sie s krzesła choc nie raczysz: gdy te skoczke w oczach baczych.	Senatorowi Darmo się wspierasz pod Boki Gdzy w te z Śmiercią idziesz Skoki Nie dba ona na twe dumy I wielkie bierze rozumy.
Szlacheic	Iako się tve Suche Kości Targnęły na me Wolności Nie pozwalam w taniec z tobą Ty mię przecie ciągniesz z Sobą.	Iako twoie suche kosci: smiały targnonc na wolności: Nie pozwalam w taniec s tobo: ty mię jednak wiedziesz sobo:	Szlachecicowi Toz to Szlachecka swoboda Tanczyć choć Się nie podoba Krzykni ieno, Nie pozwalam Odpowiec Śmierc, Wszystkich walam.
Dama	—	I damami nie brakuiesz: gdy z niemi isc obiecujesz: w taniec gdzie głośne sereny: pieią nie pocieszne treny.	—
Mieszczanin	Proś mię raczey O bławaty Bo cię widzę żeś bez Szaty Nagaś a mnie Odzianego Prowadzisz do Tańca swego.	Pros mię raczey o bławaty: bo cię widze zes bies szaty: Nagabalem odzianego: prowadz że do tanca swiego:	Mieszczaninowi albo Kupcowi Za to zes drogo Handlował Będziesz iuz z Śmiercią tancował Inszey nagrody nie warto Zes lokaem mierzal y kwartą
Wieśniak	y Ty Kmiotku Spracowany W Śmiertelnes się wybrał tany Niepyszna Dama z Oraczem Tak Tańczy iako z Bogaczem.	I ty kmiotku spracowany: smiertelnie się przybertany: Niepysznam (dama) ³ i z oraczem: tancze iako i z bogaczem.	Chłopowi I ty Kmiotku Spracowany W smiertelnes się wybrał tany Nie pyszna dama, z oraczem Tak skaczy iako z Bogaczem.

³ „dama” znajduje się w wierszu krakowskim, tutaj termin ten nie występuje.

Temat	Obraz krakowski	Obraz grodzieński	Silva rerum
Żołnierz i żebrak	Czemuż to Werdo ⁴ nie pytasz Kiedy się z tą Damą witasz Na obu was dekret srogi Zołdat Umrze y Ubogi.	—	Dragonowi Czemusz o Werdo nie pytasz Kiedy się z tą damą witasz Na obu was dekret srogi Umrze Zołdat y Ubogi.
Innowiercy	Sprośni Turcy Brzydzy Żydzi lak się wami Śmierć nie hydzi Na Żydowskie nie dba Smrody Z dzikiemi skacze Narody.	Sprośni turcy brzytkie zydzi: i wami sie smierec nie brzydzi: Na zydowskie niedba smrody: s wszytkiemi skacze narody:	Turkom Tatarom y Zydom Sprośni Turcy, Brzydey Zydzi Jak się Wami Smierec nie brzydzi Na zydowskie niedba Smrody Z Szikiemi Skacze narody.
Błazen i dziecko	Twe y tego Dziecka Żarty Za pieniąż teraz nie Warty Tu to Sęk się Wydworowac Żeby z Śmiercią nie tańcować.	Twe dziewiece zarty: za pieniąż u mnie nie warty: Trudno s tego wydworowac: zeby smiercio nie zartowac:	Błzanowi Prze ⁵ i Tego Dziecka zarty Za pieniąż teraz niewarty Tu to Sęk się Wydworowac Zeby z Śmiercią nie tancowac.
Na dole	Szczęśliwy kto z tego Tańcu Odpocznie w Niebieskim Szańcu. Nieszczęsny kto z tego Koła W piekło wpadzy biada woła.	Sczensliwy kto s tego tanca: odpocznie w niebieskim szancu: Nieszensliwy kto s tego koła: wpadzy w piekło biada woła:	Na dol Szczęśliwy co z tego tancu W niebieskim odpoczynie szancu Przekłety, co z tego Koła W Pekle będąc Biada woła.

⁴ Wer da = kto idzie.

⁵ Słowo dopisano obok.

Aneks 2



Ryc. 1. Obraz *Taniec śmierci grodzieński*. Widok ogólny. Fot. N. Sliż



Ryc. 2. Taniec z kobietą. Fot. N. Sliż



Ryc. 3. Scena centralna: taniec śmierci ogólny, paszcza piekielna i „polów na korony przez diabłów”. Fot. N. Sliż