

ANNA NOWICKA-STRUSKA

Elementy teatralne, gest i komunikacja niewerbalna
w siedemnastowiecznych kazaniach pogrzebowych

Theatrical elements, gestures and communication in XVII century funeral sermons

Kazania funeralne były nieodłączną częścią pogrzebów staropolskich. Na całość tej uroczystości składały się dwa czynniki. Pierwszym z nich był obyczaj — bardziej lub mniej społecznie akceptowany — i czytelny sposób postępowania. Miał on charakter fakultatywny. Drugim czynnikiem kształtującym przebieg pogrzebu była liturgia i tę z pewnością należy uznać za obligatoryjną, niezmienną część uroczystości katolickich. W kształtowaniu się nowożytnej obrzędowości pogrzebowej bardzo ważną rolę odegrała tradycja antyczna, w XVI wieku doszło w Europie do odrodzenia rzymskich i greckich rytów pogrzebowych oraz ich symboliki, z których przeszczepione zostały niektóre obyczaje pogrzebowe.¹

Potrydencka liturgia pogrzebu przewidywała trzy stacje: w domu zmarłego, w kościele i na cmentarzu, miejscu pochówku. Najstarsze zachowane w Polsce agendy liturgiczne pochodziły z XV wieku. Zawierały one między innymi wzór pogrzebu: *conductus maior*, który był przeznaczony dla królów, dostojników świeckich i duchownych. Na agendach i opisach pogrzebów ostatnich piastowskich królów oparta została liturgia pogrzebu Zygmunta Starego. Elementy tego pogrzebu znalazły później odbicie w pogrzebach magnackich. Do zakoń-

¹ Do obyczajów rzymsko-greckich należą m.in.: wystawienie zwłok, mowa pogrzebowa, obecność płaczek, *archimimus*, podwyższenie ustawionej trumny, zawołanie „niech mu ziemia lekką będzie”, stypa. Jak pisze Chrościcki, opisy, reliefy, płaskorzeźby zawierające sceny pogrzebowe były znane humanistom i to właśnie wpłynęło na chrześcijańskie zachowania pogrzebowe w XVI i XVII wieku. W XVI wieku renesans przeżywa też poezja funeralna, J. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1973, s. 25.

czenia Soboru Trydenckiego w Kościele katolickim nie istniała jednolita liturgia. W 1614 roku ustanowiony został jednolity dla całego świata katolickiego Rytuał Rzymski, a polskim dokumentem zatwierdzającym *Rituale Romanum* był Rytuał Piotrkowski, pochodzący z 1631 roku.²

Wszystkie pogrzeby magnackie odbywały się według rytu *conductus maior*.³

Jedną z najważniejszych cech potrydenckiej liturgii pogrzebu, mających wpływ na rozwój obyczajowości i rozumienia obrzędów, był jej wstawienniczy charakter. Od ilości odprawionych ofiar mszalnych i modlitewnego zaangażowania uczestników miało zależeć zbawienie lub potępienie duszy zmarłego. Skutkiem tego było zamawianie znacznej liczby mszy za zmarłych.

Rytuał Rzymski i Piotrkowski nie uwzględniał niektórych obrzędów i obyczajów wynikających z wielowiekowych tradycji, mających swoje symboliczne wytłumaczenie, pochodzących z czasów antyku, tradycji biblijnej czy słowiańskiej, a przejętych przez chrześcijaństwo. Chodzi o takie zwyczaje, jak: bicie w dzwony w chwili śmierci i wielokrotnie później przed pogrzebem i w czasie jego trwania, zapalanie świec i gromnicy w rękę zmarłego, stawianie obok ciała święconej wody, mycie i ubieranie ciała w uroczyste szaty, zamykanie oczu, skła-

² W 1929 roku zmieniły się niektóre przepisy *ordo exequiarum*, w 1963 roku większość uległa zmianie, A. Labuda, *Śmierć w kulturze Zachodu*, s. 22; *Liturgia pogrzebu do wydania Rytuału Piotrkowskiego 1631. Studium historyczno-liturgiczne*, Warszawa 1983, s. 222; *Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*, Katalog wystawy pod kier. red. P. Mrozowskiego, Warszawa 2001, s. 45.

³ *Conductus maior* przewidywał:

— uroczystości w domu zmarłego: po śmierci — uroczyste pokropienie zmarłego święconą wodą, śpiew kantora Ps. *De profundis*, odprawienie *Officium mortuorum*, śpiew antyfony *Si iniquitates*;

— czuwanie przy zmarłym: śpiew przez kantorów *officium defunctorum*, wigilie (jutrznia żałobna) to jest: nieszpory, psalmy, antyfony; *matutinum* — trzy nokturny, psalmy, antyfony, lekcje z responsoriami; laudesy; możliwe było też odśpiewanie *Libera me Domine*;

— w drodze do kościoła (*experta*) na przemian śpiew Ps. *Miserere* i antyfony *Exultabunt*, możliwe także śpiewanie innych psalmów gradualnych;

— w kościele (na wejście) odśpiewanie antyfony *Exultabunt...* i *Subvenite sancti Dei*;

— depozycja w kościele, wigilie;

— msza w intencji zmarłego *missa requiem*, sekwencja, *Dies irae dies illa*;

— obrzęd ablucji (okadzanie, kropienie święconą wodą) przy śpiewie *Libera me Domine*;

— procesja do grobowca ze śpiewem *In paradisum deducant te Angeli* i *Benedictus*.

Przy składaniu do grobu — poświęcenie grobowca, rzucanie ziemi na trumnę *De terra formavit me Domine*, złożenie do grobu przy *Salve Regina*. Rytuał Rzymski sugerował odprawienie mszy rekwalnej także w trzeci, siódmy, trzydziesty dzień po śmierci oraz w jej rocznicę, która obchodzona była niezwykle uroczysto i dorównywała splendorem pogrzebowi. Rekonstrukcja ta oparta została na: A. Labuda, *Śmierć w kulturze Zachodu*; J. Chrościcki, *op. cit.*, A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci*, Lublin 1992, s. 289–293; P. Szczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce, Studia o Mszy św.*, Poznań 1962, s. 43–74; *Encyklopedia*, Kraków 1894, t. 20, hasła: pogrzeb, s. 135, egzekwie, t. 5, s. 187.

danie rąk, zachowanie ciszy, budzenie domowników, otwieranie okien, zasłanianie luster, nieustanne czuwanie żebaków, zatrzymywanie zegarów, kładzenie ciała na słomie, popiele lub deskach, ogłaszanie i przywdziewanie żałoby. Wszystkie te zachowania, o różnej proveniencji, miały związek z rytmem przejścia.⁴ Częściowo bywały one uzasadniane w sposób religijny, jak obecność gromnicy, mającej złożone znaczenie symboliczne i teologiczne; oznaczającej Chrystusa jako światło, ale uznawanej też za apotropeję drogi w zaświaty, ochraniającej przed szatanem.⁵ Według tradycyjnych obyczajów zmarły powinien mieć kontakt z drewnem symbolizującym drzewo życia i krzyża.⁶ Obyczaj ten, funkcjonujący w polskiej tradycji ludowej, był żywy w siedemnastowiecznych środowiskach zakonnych.⁷ Zwyczaj kładzenia na słomie był również obecny w kulturze szlacheckiej.⁸ Wiele z tych zachowań, nieudokumentowanych w księgach liturgicznych czy relacjach historycznych, poświadczyl i uzasadnił Marcin Laterna w *Harfie duchownej*.⁹

⁴ A. Brencz, *Polska obrzędowość pogrzebowa jako obrzęd przejścia*, „Lud” 1987, t. 71, s. 215–227; A. Fiszer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921.

⁵ J. Kopeć, *Gromnica*, hasło, [w:] *Encyklopedia katolicka*, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukażyka, Z. Sułowskiego, t. 6, kol. 180–183, Lublin 1993.

⁶ J. Chrościcki za: P. Neweranim, *Ozdoba kościoła katolickiego, to jest ceremonie [...] wykładem objaśnione*, Lublin 1747, podaje przykład druku wyjaśniającego symbolicznie i teologicznie obrzędy pogrzebowe, wśród których za konieczne jest uznane położenie zmarłego w drewnianej trumnie: „niech ma nadzieje zmartwychwstania, bo go wieziono w drewnianej trumnie”. J. Chrościcki, *op. cit.*, s. 88–89, przyp. 28. O ułożeniu zmarłego na słomie, deskach, popiele por. *Encyklopedia katolicka*, t. 5, s. 187–188; tu mowa o istnieniu obyczaju zdejmowania konających z łóżka i kładzenia ich na słomie, popiele, drzewie, tak jak układano świętych, m.in. św. Franciszka, św. Bernarda, *Encyklopedia Nowodworskiego*, t. 2, s. 206.

⁷ Ph. Aries, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 164; podobnie rzecz ma się z obecnością żebaków, o których mówi wiele dokumentów jako o czuwających i uczestniczących obowiązkowo w pogrzebie i stypie. Kulturowa rola żebaków jest niejednoznaczna — z jednej strony uzasadniona jest przez ewangeliczną historię o żebraku i bogaczu, z drugiej strony grupa ta była uznawana za mającą lepszy kontakt z *sacrum*, B. Baranowski, *Ludzie gościńca XVII–XVIII w.*, Łódź 1986, s. 120–134; P. Kowalski, *Chleb w magicznej wizji świata*, [w:] *Folklorystyczne i antropologiczne opisanie świata*, pod red. T. Smolińskiej, Opole 1999, s. 315. O żebrakach jako czuwających także przy ciałach królewskich, B. Fabiani, *Życie codzienne na Zamku Królewskim w epoce Wazów*, Warszawa 1996, rozdział *Pogrzeby*, s. 197–205.

⁸ Naborowski pisał w liście do Krzysztofa Radziwiłła: „zawołałem zaraz pana Dawida i księdza Romanowskiego, rozumiejąc go być in agone i czyniło się wszystko według powinności. Lecz convulsiones epilepticae tak moc wzięły [...] i już prawie agonizował. Za czym złożyliśmy go na słomę, czekając żeby Panu Bogu ducha oddał [...]”. Durr-Durski wiąże ten obyczaj ze starym zwyczajem średniowiecznym, który nakazywał kłaść konającego na ziemi za przykładem św. Franciszka, J. Durr-Durski, *Daniel Naborowski. Monografia z dziejów manieryzmu i baroku w Polsce*, Łódź 1966, s. 103–104. Rzeczywiście mogła to być ziemia, ale też słoma, drewno lub popiół. Wszystkie miały „pomagać” w przejściu, rozłączeniu się ciała i duszy, były symbolami śmierci, przejścia, powrotu do ziemi, drzewo miało też znaczenie sakralne chrześcijańskie.

⁹ M. Laterna, *Harfa duchowna, to jest dziesięć rozdziałów modlitw katolickich [...]*, Kraków 1605, s. 830–834. Mowa tu o myciu ciała, marach, odzieniu, świecach, pochodniach, procesjach,

Wspomniane obrzędy stanowiły jakby drugą warstwę zachowań pogrzebowych szlachty i magnaterii w XVII wieku. Szczegółowe analizowanie wymienionych obyczajów pogrzebowych nie mieści się w problematyce studium. Ta ciekawa tematyka posiada jednak bogatą literaturę i od lat cieszy się zainteresowaniem badaczy kultury.¹⁰

Wiedza o przebiegu pogrzebów magnackich jest niepełna i rozproszona. Dokumentów zdradzających detale siedemnastowiecznego pogrzebu jest stosunkowo mało.¹¹

Nawiązujące do pogrzebu królewskiego obyczaje magnackie paradnie celebrowały wystawienie zwłok w specjalnie przygotowanej na ten cel kaplicy lub komnacie przystosowanej chwilowo do celów liturgicznych. Ciało balsamowano, oddzielając wnętrzności, w kościele wznoszono *castrum doloris* — katafalk ozdobiony herbami, emblematami, chorągwiami i elementami architektury okazjonalnej. Kościół objano żałobną materią, zasłaniano okna, a katafalk otaczały setki świec, lamp, lichtarzy. Specyfiką pogrzebów sarmackich był od czasów Batorego portret trumienny przedstawiający nieboszczyka jako żywego. Wszelkie kondukty, przejścia eksportacyjne były formowane jako okazałe procesje z tysiącami duchowieństwa i świeckich, paradnie prowadzonych mar, wojska, dostojników. Niekiedy przed przemarszem procesji pogrzebowej szorowano miejskie bruki. Bito również w dzwony i strzelano z armat. W pochodzie postępowała orkiestra i żałobnie przybrani żebracy. Na pogrzeb, odbywający się niekiedy kilka miesięcy po zgonie, goście zapraszani byli specjalnie wydrukowanymi zaproszeniami. Zmarły, ułożony w trumnie dębowej, hebanowej czy mahoniowej, zaopatrywany był w litą tablicę imienną. Trumna wkładana była do drugiej, metalowej (cynowej lub miedzianej), obitej kosztownymi materiałami i srebrnymi lub złotymi gwoździami. Niekiedy oddzielnie chowano ciało, oddzielnie wnętrzności, a jeszcze gdzie indziej serce, o czym informowało jedno z kazań:

dzwonach, kadzeniu, kropieniu, pocałunku umarłych, śpiewach, stypie, jałmużnach dla żebraków etc.

¹⁰ Kilka źródeł podstawowych to: Ph. Aries, *op. cit.*; A. Fiszer, *op. cit.*; E. Morin, *Antropologia śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 78; A. Zadroznyńska, *Światy zaświaty*, Warszawa 2000; S. Bylina, *Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1992; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993; P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenia*, Warszawa 1998 (hasło: zmarły).

¹¹ Najobszerniejszą pracę poświęcił pogrzebom staropolskim Juliusz Chrościcki. Podstawę materiałową stanowią w niej dokumenty i elementy architektury okazjonalnej pochodzące jednak z XVIII, a nie XVII wieku. Z załączonych w aneksie 16 dokumentów tylko 3 dotyczą wieku XVII i wcześniejszych, zaś z 200 pozycji słownika tylko 41 dotyczy wieku XVI i XVII. J. Chrościcki, *op. cit.*, s. 267–318.

[...] panny zakonne, macie w swoim depozycie serce J. M. Księżnej fundatorki waszej. W naszym kościele jest ciało złożone, tam one oczy, które zawsze były wlepione w krucyfiks, one oczy, które toczyły łzy [...] ale u was serce, do którego przyciskała krucyfiks.¹²

Niejednokrotnie służbie i uczestnikom pogrzebu fundowano żałobne stroje. Kilka lub kilkanaście kazań i mów pogrzebowych świeckich uświetniało pogrzeb w różnych jego momentach. Na drodze przejścia orszaku pogrzebowego budowane były specjalne bramy triumfalne. Podczas liturgii do kościoła wjeżdżał uczestniczący już w przeprowadzeniu ciała *archimimus*, po czym następowało łamanie kopii, zrzucanie tarczy, niekiedy niszczenie herbu (o ile zmarły był ostatnim z rodu), insygniów zmarłego, sobowtór spadał z konia. W imieniu zmarłego żałobnicy składali na ołtarzach ofiary. Po mszy następowała uroczysta ablucja i procesja do grobowca. Uczestnikom pogrzebu rozdawano druki ulotne. Mogły one zawierać tekst kazania, emblematy i sentencje o stosownej tematyce; niekiedy były to ostatnie sekwencje kazania wydrukowane na jedwabnej wstążce. Po pogrzebie wyprawiano wspaniałą, wielodniową niekiedy stypę, na którą koniecznie zapraszano ubogich i żebraków. Podobny przebieg miawały obchody rocznic śmierci, a jak pisze Juliusz Chrościcki, także rocznice pogrzebu czy uroczystości związane z dniem imienin zmarłego.¹³ Koszty pogrzebu nie dotyczyły tylko uroczystości w miejscu pogrzebu, ale w wielu kościołach jednocześnie w niedalekiej okolicy, całej Polsce, a nawet za jej granicami, jak to miało miejsce w przypadku pogrzebu Jerzego Lubomirskiego. Mszę za jego duszę odprawiano na Śląsku, na Morawach, w Czechach, o czym mówił Kochanowski w kazaniu:

[...] tego zamilczyć nie mogę, że po Królestwie Czeskim, po morawskich i śląskich diecezjach kilka tysięcy mszy według procesów od tamecznych biskupów wydanych odprawilo się (*Ekspedycja do wieczności*, k. F2).

Wystawność pogrzebu nie miała związku z wyznaniem religijnym, ale z przynależnością stanową. Sprawienie *pompae funebris* było sprawą honoru rodziny pomimo sprzeciwu zmarłego, wyrażanego niekiedy w testamencie.¹⁴

¹² W. Czarnocki, *Malogranat abo kazanie przy egzekwiach [...] Anny z Stemberku Ostrowskiej*, Kraków 1636.

¹³ J. Chrościcki, *op. cit.*, s. 48–54; J. Długosz, W. Czapliński, *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1976, s. 216–220; J. S. Bystrzeński, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, Warszawa 1994; Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wiek*, Łódź 1975; W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921; Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 4, Warszawa 1903, s. 53.

¹⁴ Zwyczaj sprawiania niebywale wystawnych pogrzebów przejęty został także przez bogate mieszczaństwo, szczególnie niektórych pogrzebów mieszczańskich w XVII wieku, S. Tomkowicz, *Pogrzeb zamożnego mieszczanina krakowskiego w XVII wieku*, „Rocznik Krakowski” 1898, t. 1, s. 75–89.

Przedstawiony schemat zachowań pogrzebowych wynikał ze sfery obyczajowości i nie był obligatoryjnym składnikiem uroczystości. Dlatego nie można twierdzić tu niczego „na pewno”. Taki możliwy przebieg uroczystości jest składową rozproszonych informacji zebranych z różnych dokumentów. W XVIII wieku drukowane były relacje pogrzebowe.

Przygotowania do pogrzebu, ponoszone w związku z tym koszty, liczba zaproszonych gości, splendor, rozmach, obyczaje pogrzebowe — wszystko to czyniło z uroczystości wydarzenie niezwykle. Jako że barok był epoką szczególnie hołdującą teatrowi, większość wydarzeń reprezentacyjnych, publicznych, religijnych nosiła znamiona parateatru.¹⁵ Ślady tego dostrzec można również w kaznodziejstwie barokowym — kaznodzieja połowy wieku, Andrzej Kochanowski mówił:

Co zaś tycze się publicznych modlitw [...] One procesyje, już Duchowieństwa, już niewinnych dziątek, z gorącemi po rynku kazaniami i zawsze z Pasterza naszego assystencyją. Powiedzcież gdzie bywały, jako tu bywały (*Wizerunek pasterza dobrego*, k. C2).

Pogrzeb był również uroczystością parateatralną, tak jak teatr łączącą sztuki plastyczne, architekturę, słowo, gest, ruch i muzykę. Wydarzenie to zajmowało w panoramie celebry sarmackiej pierwsze miejsce. Żadne ze świąt rodzinnych, obrzędowych, cyklicznych czy jednostkowych nie było tak spektakularne jak pogrzeb i nie hołubiło tak swoich uczestników jak *pompa funebris*, której publiczność była właściwym i bohaterem, i adresatem.¹⁶

Druk kazania pogrzebowego był najpowszechniejszym sposobem upamiętnienia splendoru pogrzebowej pompy. Dzisiaj jest najczęściej spotykanym jej dokumentem. Druk był jednak wtórną postacią kazania. Przede wszystkim było ono ważne jako słowo żywe, wypowiedziane w konkretnym miejscu, czasie, okolicznościach, w niepowtarzalny sposób, do konkretnej publiczności. Warto zatem pokusić się o próbę odczytania tekstów kaznodziejskich jako dokumentu wydarzenia, odkrycia śladów pewnych „działań teatralnych” przez pryzmat słowa drukowanego. Za materiał posłużą tu kazania karmelitańskie pochodzące głównie z pierwszej połowy XVII wieku, ze szczególnym uwzględnieniem kazań Andrzeja Kochanowskiego OCD (1618–1667).¹⁷

¹⁵ M. Rożek, *Uroczystości w barokowym Krakowie*, Kraków 1976.

¹⁶ Parateatralny wymiar wszelkich uroczystości religijnych był krytykowany przez środowiska innowiercze w XVI wieku, co nie zmieniło faktu, że siedemnastowieczne pogrzeby innowiercze były równie wystawne jak pogrzeby katolickie. Por. K. Meller, *Żywe obrazy. Teatralność kultu religijnego w ujęciu szesnastowiecznego piśmiennictwa innowierczego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, z. V (XXV): Aktor w świecie i w teatrze, Poznań 1998, s. 19–44.

¹⁷ A. Kochanowski, *Jednoróżec zacny i starodawny, zacnego i starodawnego w Polsce domu Ich Mościów PP. Fredrów*, Kraków 1652; *Gniazdo dwojakiej wyniosłości J.M. Katarzyny z Sziemberku Sienawskiej*, Kraków 1648; *Plastr miodu od śmierci pożarty, ale śmierci wydarty*, 1649; *Rzeka do swego się początku wracająca, to jest cnota Jaśnie Wielmożnego Pana Stanisława na*

Pomiędzy pogrzebem, kazaniem a teatrem zachodziły liczne i wielorakie związki. Określenie *theatrum in exequiis* nie jest wymysłem dwudziestowiecznych badaczy kultury czy literatury, ale siedemnastowiecznych organizatorów pogrzebów.¹⁸ Było ono owocem powszechnego toposu, sposobu myślenia i postrzegania świata jako teatru, widowiska, dziwowiska — *theatrum mundi*. Nawet śmierć była częścią teatru, jak powiedział Andrzej Kochanowski:

Nic się śmierci nie strachają i ten ostateczny akt, którym wszystkie sceny śmiertelnego konkludują żywota, wesoło i bezpiecznie, jako dobrzy aktorowie, którym się cała nadała komedya, odprawują (*Jednorozec zacny I*, k. B3v).

Kazanie pogrzebowe wpisane w przestrzeń funeralnego teatru pełniło funkcję żywego słowa scenicznego.

W steatralizowanej obyczajowości staropolskiej gest, znak i komunikacja pozawerbalna pełniły równie ważne funkcje, co słowo podporządkowane zasadom wymowy.¹⁹ Pogrzeb szlachecki, magnacki łączył w sobie dwie cechy kultury

Wiśniczu Lubomirskiego, Kraków 1649; *Niebieskie Planety górnym oddane sferom, przy pogrzebie J.W. Pana Mikołaja z Żurowa Danilowicza*, Kraków 1650; *Mężna Śmierć Mężnego żywota w W.J.M. Panu Mikołaju z Oleksowa Gniewoszu*, Kraków 1650; *Topór na podcięcie wyniosłych cedrów w ręku śmierci pokazany*, Kraków 1653; *Wizerunek Pasterza dobrego w Jaśnie Oświeconym Księżęciu Pietrze Gembickim*, Kraków 1658; *Ekspedycja do wieczności J.W. Imp. Jerzego Lubomirskiego*, Zamość 1667; *Jaśnie Wielmożny Stanisław na Potoku Potocki*, Kraków 1667.

Jędrzej Cyrus, *Korona małżeńska nad Katafalkiem W.P. Elżbiety z Podbereska*, Warszawa 1645; *Mądra Tekuitta na pogrzebie W.P. Zofij z Dąbrowice Lanckorońskiej*, Kraków 1645. *Złota gwiazda sferze swej oddana, na pogrzebnym kazaniu W.P. Lukrecji Gulgensternowej Grzybowskiej*, Kraków 1646. *Kazanie na pogrzebie J.M.P. Marcjana Danilowicowej*, Kraków 1646.

Anioł od św. Teresy, *Jastrzębiec Gniazda szlacheckiego w osobie J.M. Pana Aleksandra z Mirowa Myszkowskiego*, Lublin 1650. *Podskarbi według statutu Ewangelii postępujący w J.W. Panu Janie Mikołaju z Żurowa Danilowiczu*, Poznań 1651. *Strzała od Śmierci z ziemi zebrana, J.M. Pannie Anny z Kościelca Grudzińskiej*, Poznań 1652. *Zbrojny moczarny śmierci od mocniejszego Boga zwyciężony, abo kazanie na pogrzebie J.M.P. Pana Stefana z Grudny na Ryczywole Grudzińskiego*, Poznań 1651. *Mikołaj od św. Ducha, Trzy matki, urodzeniem, pobożnością i potomstwem ozdobione*, Kraków 1639, w skład zbioru wchodzi kazania *Przy egzekwiach J.O. Ks. Zofii Anny Ostrogskiej*, 1637. *Wielka matrona polska Anna z Ruśce Lubomirska*, 1639, *Kazanie przy egzekwiach J.W.P. Zofij Księżny z Ostroga, hrabiny na Wiśniczu Lubomirskiej*, 1636. *Jozafat Tyszkiewicz, Kazanie przy egzekwiach godnej pani J.M.P. Aleksandra Tyszkiewicza Sędziego*, Wilno 1645; *Pobożne Panię w W.J.P. Stanisławie Pacu Staroście Premskim*, Wilno 1648. *Stanisław Naskielski, Na pogrzeb J.W. Pana J.M.P. Adama Sieniawskiego Podczaszego Koronnego*, Zamość 1620.

¹⁸ K. Miks-Rudkowska, *Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G. B. Gisleniego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968, R. 30, nr 4, s. 419–434.

¹⁹ M. Bogucka, *Gest w kulturze staropolskiej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1981, R. 26, s. 5–18; H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987, s. 55, ead., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996; ead., *Gest w staropolskim systemie komunikacji*, [w:] *Kultura żywego słowa*, red. H. Dziechcińska, K. Dmitruk, Warszawa 1989, s. 39–55.

XVII wieku: przesycenie teatrem i retoryką, która nie należała tylko do sfery słowa mówionego czy pisanego, ale dotyczyła również sztuk plastycznych czy architektury.²⁰

W teatralnej oprawie niezwyklego wydarzenia, jakim była *pompa funebris* (i teatr, i pogrzeb są „niezwykłością” i „niecodziennością”), w centrum tego wydarzenia występował główny „aktor”-kaznodzieja głoszący słowo starannie zbudowane według obowiązujących zasad wymowy.

Teatr tworzą: miejsce, aktor, żywe słowo, reżyser (kiedyś raczej osoba czuwająca nad całokształtem widowiska), ruch, gest, rekwizyt, dekoracje, publiczność, i wspomniana już atmosfera niecodzienności, święta, ranga „wydarzenia”. Nie jest możliwe odtworzenie przebiegu żadnego konkretnego pogrzebu, byłaby to swoista archeologia²¹, można jednak podjąć próbę pozbierania rozproszonych w kazaniach informacji o sarmackim teatrze *pompa funebris*. W tekstach kaznodziejskich obecne są bowiem wyraźne odniesienia do otaczającej przestrzeni parateatralnej. Najwyraźniej istniały również wzajemne powiązania pomiędzy kolejnymi etapami spektaklu pogrzebowego i słowem kaznodziejskim.

Demonstracyjny splendor i rozmach były wspólne większości pogrzebów magnackich i szlacheckich. Aczkolwiek istniał wówczas w obyczajach pogrzebowych także nurt ascetyczny, jednak zwyczaj skromnego pochówku był zdecydowanie negatywnie oceniany przez społeczność sarmacką.

W kazaniach stanowiących przedmiot zainteresowania bohaterami tychże były wybitne rody magnackie i wybitne jednostki. Ich pogrzeby zorganizowane zostały z rozmachem, przepychem i skrupulatną dbałością o szczegóły. Stosunek kaznodziejów do splendoru pompy pogrzebowej był dwójaki. Z jednej strony starali się oni usprawiedliwić i uzasadnić widowisko. W XVII wieku dyshonorem było nie sprawić zmarłemu pompy funeralnej. Wystawny pogrzeb był rozumiany jako nierozdzielny niemalże z liturgią, a co za tym idzie, przypisywano mu w powszechnym rozumieniu także znaczenie wstawiennicze, od ilości mszy zależało w końcu zbawienie duszy zmarłego. Splendor pogrzebu interpretowano w większości jako dobrą wolę rodziny dbającej o zbawienie nieboszczyka. Kochanowski zakończył kazanie na pogrzebie Daniłowicza słowami:

A sam Wielmożny małżonek dziękując za takie jego duszy obmyślone subsydia, za takie gromady kapłanów, za taką liczbę Mszy św., za tę wielkim sumptem odprawioną pogrzebną pompę, która est exuvijs suus honos (*Niebieskie planety*, k. E2).

²⁰ J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.

²¹ M. Korolko, *O kunszcie oratorskim staropolskiego kaznodziejstwa*, [w:] *Kultura żywego słowa*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1989, s. 58.

Tego typu podziękowania zmarłego włożone w usta kaznodziei, umieszczone zazwyczaj w końcowych sekwencjach tekstu, były stałym punktem kazania.

Z drugiej strony, częstokroć kaznodzieje pozwalali sobie na krytykę wystawności pogrzebów. Była ona jednak zawsze wymierzona w zjawisko ogólne, a nie w konkretne jego przejawy. Anioł od św. Teresy głoszący kazanie na pogrzebie Jana Mikołaja Daniłowicza miał podstawy, mówiąc:

Owe pogrzebne apperencyje, splendory, pososne bławatami odziane, podwodne ubrane trunny teletami powleczone złotymi ćwiekami jako gwiazdami upstrzone, herbami sławnymi obłożone, tablicami liternymi obciążone, i te nie idą zmarłym [...]. *W grób to pojdzie, z ciałem zgnije* (Podskarbi według Ewangelii postępujący).

Wypowiedzi tego typu powtarzały się często, uznać je przeto można za znamiona pewnej konwencji, „politycznej poprawności”.

Parateatralną przestrzeń pogrzebu stanowił przede wszystkim kościół, z pewnością tutaj następował punkt kulminacyjny i najważniejsze uroczystości.

Aleksander à Jesu Kochanowski chętnie nawiązywał do architektonicznych oraz ikonograficznych elementów kościoła. Zdradzał szczegóły wynikające z liturgii i z tradycji pochówku:

Jest tedy wielka między śmierciami różność, którą i wy sami namieniacie, kiedy śmierci pogrzebnym dzielicie apparatus — mężnych kawalerów czerwono, dzieci, niewinne panienki biało, innych pospolicie chowacie czarno (*Mężna śmierć*, k. A3v).

Cały wysiłek retoryczny Kochanowskiego w tymże kazaniu, a jest to fragment z kazania na pogrzebie starosty radomskiego Mikołaja Gniewosza, zmierzał do udowodnienia, że zmarły, choć nie umarł śmiercią rycerską, rycerzem był. Założenie owo zawarte zostało w tytule: *Mężna śmierć mężnego żywota płód*. Uzasadniało je motto (2 Reg. 3) mówiące o niebohaterskiej śmierci biblijnego wojownika Abnera. Szkarłat katafalku pełnił więc funkcję perswazyjną. Purpura została przywołana i wskazana w heraldycznym kazaniu na pogrzebie Jakuba Maksymiliana Fredry *Jednorożec zacny i starodawny I*:

Wiem ja albowiem dobrze — mówił Kochanowski — sposób łowienia jednorożców, których psami nie szczuj [...] ale ich na łono panieńskie wdzięcznie wonnemi wabią perfumami Łaskawy połów, bo nie krwawy. Stąd rozumie, że i ten czerwony na pogrzebnym katafalku apparatus nie tak jest znakiem krwi, którą śmierć wylała, jako wstydu śmierci, bo tak zacnego, tak wszystkim miłego wykradłszy zwierza, w oczach naszych zapłonąć musiała (k. C3).

Tym razem Aleksander od Jezusa wpisał kolorystykę wnętrza do ogólnego konceptu kazania, gdzie zmarły był czystym jednorożcem, a śmierć wielkim łowczym. Andrzej Kochanowski wygłosił dwa kazania poświęcone Jakubowi Maksymilianowi Fredrze, jedno w Krakowie trzeciego dnia po śmierci, a drugie, w czasie pogrzebu w Przemyślu w kościele karmelitów, półtora miesiąca później.

W drugim kazaniu wyraźnie nawiązał do wygłoszonego wcześniej, łącząc je także jednym zamysłem artystycznym:

[...] zacnego i wszytkim miłego zwierza, którego w stołecznym mieście w zwierzyniec najjaśniejszego Monarchy naszego wtargnąwszy śmierć ulowiła (jest to powtórzenie metaforycznej sekwencji z pierwszego kazania) znowu w oczach naszych tu na swoim ognisku położyła. On ci to jest jednorożec, którego kiedyście zaraz na miejscu zguby w kompaniję wielu zacnych z senatu i dworu ludzi płakali. Jam słuszne lamentsy po tak wielkiej utracie tuląc łaskawe łowy opisywał, na których go śmierć na łono nieskazitelnej wieczności wonią niebieskich rozkoszy przywabiwszy ułapiła. Atoż go tu znowu macie [...] a to śmierć [...] znowu nam go pokazuje. A długoż będziez okrutna łowczyni z połowem swoim coraz się popisując serce nasze krwawiła? Długoż będziez zwierza, zwierza nam tak kochanego wykradłszy z miasta do miasta, z kościoła do kościoła, z katafalku na katafalk przenosząc obfite z oczu naszych łzy toczyła? (k. C3v)

Katafalk był wertykalnie usytuowanym, doskonale widocznym, najistotniejszym punktem funeralnej dekoracji; nie zawsze jednak był purpurowy. Kochanowski, wskazując na katafalk w mowie na pogrzebie Stefana Korycińskiego, *Topór na podcięcie wyniosłych cedrów*, chwalił zmarłego, mówiąc:

Dobrześ uczynił żeś przykazał trunnę i katafalk nie aksamitami [...] ale szarą siermięgą i trupiami głowami objąć boś, to już dojrzał iż to już wszystko nie twoje [...] bo to wszystko śmierć precz od ciebie odcięła (k. B4).

W takiej scenografii i wyglądzie katafalku zasadniczą ideą kazania *Topór na podcięcie wyniosłych cedrów* był rozbudowany wizerunek śmierci, którą karmelita wyposażył nie tylko w herbowy topór jako narzędzie:

Waszymi toporami i was podcina i trunne wam buduje, waszymi naleęczami jako na gardło skazanym oczy zawiązuje, na waszych łodziach od Charonta przewozu nie żebrząc, was do portu wieczności prowadzi [...] przez waszych korwinów pierścień wam posyła żeby was sobie poślubiła, waszych podków do konia swego zażywa, waszymi krzyżami wam requalna sprawuje processyja, waszymi liliami, różami wasze pogrąża katafalki, jak u starodawnych zwyczaj był umarłych ciała kwiatkami, waszemi kluczami wam groby otwiera, waszych grzymałów jako strażników [...] chowa, na waszych janinach jako na marach was niesie (*Topór na podcięcie wyniosłych cedrów*, k. B3v).

Koncept herbowy ożywił i dynamizował zastygłe znaki heraldyczne, interioryzował herby w treść kazania, czyniąc je niejako *dramatis personae*.

Złotousty karmelita z rodu Kochanowskich wyraźnie zdradzał pewien „nerw dramatyczny”, wycucie teatralności sytuacji. Herbom wiszącym wokół katafalku powierzał „role” do odegrania:

A tu już powróćmy oczy nasze na ten śmierci apparacik. Widzicież tych herbownych jednorożców jako trunne, w której śmierć zwierza od siebie ulowionego depozytowała obstąpili jakoby płacząc jednego jednorożca zgubionego niegdy ozdoby swojej, pociechy ojczyzny naszej. Macieć czego żałować przezacni jednorożcowie, macie! (*Jednorożec zacny*, k. B3v).

Przytaczany już Marcin Laterna w swojej *Harfie duchownej* określił kazanie jako ten element pogrzebu, który jest dla „pociechy żywych czynione”.²² W ogromnej większości kazań pogrzebowych XVII wieku pociecha ta przerodziła się w schlebianie. Panegiryzm kazania pogrzebowego jest oczywisty i niejako przynależny gatunkowi. Stanisław od Jezusa Naskielski tłumaczył się z genealogicznego panegiryzmu: „Zacnę tedy ode krwi i zacnego urodzenia; że mi się godzi, wspiera mnie pospolity zwyczaj, a Kościół nie broni” (Stanisław Naskielski *Kazanie na pogrzebie Adama Hieronima Sieniawskiego*). Kochanowskiego, choć od schlebiania z pewnością nie był wolny, cechował jednak dystans do rzeczy, także do splendorów i mnogości obecnych przy *castrum doloris* herbów:

[...] kiedy te herby domów i familii waszych ornamenta koło trumny i katafalków wieszacie, pytam się: dlaczego to czynicie? podobno, że was wstyd od jednej ręki z plebejuszami ginąć śmierć waszą do herbów przypuszczając, korupcjami chcecie śmierć sobie zniewolić, żeby na was łaskawsza była (*Gniazdo dwojakiej wyniosłości*, k. C2v).

Nie tylko herby z rzeczy, które nazwać można dekoracją czy scenografią *pompae funebris*, pozostawały w spektrum jego zainteresowań.

Jednym z wyśmienitych tekstów karmelity było kazanie z pogrzebu Katarzyny Sieniawskiej w 1648 roku w Brzeżanach. Główne uroczystości odbyły się w kaplicy zamkowej, wyposażonej i ozdobionej dzięki zmarłej. Kochanowski wygłosił tam kazanie *Gniazdo dwojakiej wyniosłości J. W. P. Katarzyny z Sztemberku Sieniawskiej podczaszyny koronnej*. Sieniawscy mieli w herbie gwieździstą Leliwę. Gwiazda i księżyc — złożony dużych rozmiarów herb, znajdował się w kopule kaplicy zamkowej. Od herbu rozchodziły się promienie dzielące kopułę, oświetloną gloriętami. Jej centrum przypominało zatem wielką gwiazdę.²³

Kochanowski uczynił osią konstrukcyjną całego kazania linię wertykalną mającą swoje uzasadnienie w Leliwie i skrzydle — elemencie herbu Kostków. W pewnej sekwencji kazania opisał słuchaczom legendarne pałace Nerona i Chosroesa, władcy perskiego. W budowlach tych na sklepieniach znajdowały się złote i kryształowe ciała astralne.²⁴ Karmelita porównał do tych dwóch złoto-kryszta-

²² *Ibidem*.

²³ M. Maciszewski, *Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej. Monografia historyczna*, Brody 1910, s. 39.

²⁴ Chodzi o tzw. *Domus aurea* Nerona, pałac cesarski wybudowany ok. 64 roku, zaprojektowany przez architektów Severusa i Celera. Uległ on zniszczeniu w 104 roku. Pałac był bogato zdobiony złotem i kamieniami szlachetnymi. Został odkryty na przełomie XV i XVI wieku, a jego architektura i dekoracje wywarły wpływ na sztukę zdobniczą i architekturę epoki, por. *The Dictionary of Art*, edited by J. Turner, t. 26, Grove London–New York 1996, s. 788–789. O pałacu pisał Tacyt, ks. XV, rozdz. XLII, Publiusz Korneliusz Tacyt, *Roczniki*, tłum. W. Okęcki, Warszawa 1930, s. 314. Władcą perskim, o którym mówi Kochanowski, był najprawdopodobniej Chosroes I z dynastii Sassanidów, pałacem był najprawdopodobniej *Ktesiphon*, najstynniejszy kompleks architektoniczny starożytnej Persji. *The Dictionary of Art*, vol. 18, s. 304, hasło: *Ktesiphon*.

łowych nieboskłonów dwa domy — Kostków i Sieniawskich, podczas gdy nad zebranymi błyszczała złota gwiazda w kopule, a w nią wpisane były gwiazda i księżyc. W ten sposób nie tylko wspomniane rody przyrównane zostały do gwiazd, a nawet zsakralizowane, ale i postawione w jednym rzędzie z cesarskimi domami starożytności. Do architektonicznego wymiaru miejsca karmelita odniósł się także po raz drugi. Metaforycznie ujmując cnotę jako źródło duchowego bezpieczeństwa, Kochanowski porównał ją do wysokiego murowanego zamczyska, kasztelu twierdzy, a mówił to w jednej z największych fortec kresowych — Brzeżanach.

Kaznodzieje karmelitańscy odwoływali się także do architektury okazjonalnej, której część stanowiły porty, bramy przejścia konduktu. O tego typu portę chodzi prawdopodobnie we fragmencie kazania Stanisława Naskielskiego. W homilii na pogrzebie męża Sieniawskiej kilkakrotnie nakreślił on wizerunek Adama Hieronima Sieniawskiego z palmą w ręce:

Ślusznie go w tej drugiej porcie z palmą (która jest znakiem u mądrych zwycięstwa) ukazują bo może rzec one słowa Apostolskie [...] „Dochowałem Panie wiary” (Naskielski *Kazanie na pogrzebie Adama Hieronima Sieniawskiego*).

W kaplicach kościoła, u wejścia do obydwu widniały również anioły z palmami.²⁵

Katafalki magnackie w swoim kształcie często nawiązywały do treści herbowych. Jedną z najczęściej występujących form katafalku był zamek. Możliwe, że do takiego zamku nawiązał Anioł od św. Teresy w kazaniu *Zbrojny mocz*, pochodzącym z pogrzebu Stefana Grudzińskiego, herbu Grzymała (zamek o dwu wieżach):

Dziś widzę na katafalku niedobyty zamek, ale pusty, ale bez strażnika, albo lepiej rzekę: jest, lecz obalony. [...] M. P. Stefan z Grudny na Ryczywole Grudziński już nie *in porta vitae*, ale *in porta mortis*, już nie w bramie żywota ale śmierci, już nie w zbrojnym kirysie ale śmiertelnym gźle, już nie stojący w kroku, ale poległy na pobojuwisku katafalku, już nie z mieczem w rękę, ale u śmierci w tyku (*Zbrojny mocz*).

Jednym z wielu elementów odwołujących się do wertykalnej linii metafor i rozwiązań konceptystycznych w kazaniu *Gniazdo dwójakiej wyniosłości* był przytoczony przez Kochanowskiego emblemat — bocian na wieży z lemmą *Hic tutior*. Emblematy pojawiały się w kazaniach Aleksandra à Jesu o wiele częściej niż w innych kazaniach karmelitańskich. Autor przytaczał je, opisywał, tworzył sam. Kochanowski drobniawo opisywał emblematyczne ikony, pobudzając wizualną wyobraźnię odbiorców, jakby przywołanie obrazu, powołanie go w wyobraźni do życia, uważał za skuteczniejsze od samego tylko języka. Na podstawie skrupulatności objaśnień można wnioskować, że obrazów tych nie było

²⁵ M. Maciszewski, *op. cit.*, s. 39.

w scenografii uroczystości. Obrazowość i drobiazgowość tych opisów pozostawała w zgodzie z popularnym wówczas stylem propagowanym przez podręczniki retoryczne. Popularna retoryka Nicolasa Caussinusa zalecała żywość opisu, konieczność dokładnego przedstawienia oczom słuchaczy rzeczy, o których się mówi.²⁶ Warto w tym miejscu sięgnąć do emblematyki jako przykładu quasi-teatralnego jej wykorzystania. W kazaniu na pogrzebie Jana Fredry (*Jednoróżec zacny III*) kaznodzieja sam siebie uznał za część wcześniej opisanego emblematu śmierci; „wpisał się w niego”, jakby przyjmując rolę elementu „żywego obrazu”:

Ale widzę że i mnie samego do swojego symbolum przypuszcza [śmierć — przyp. A. N.-S.] kiedykolwiek mi [...] Fredrom usługować przyjdzie. Stawam, a to już trzeci raz na usługę tego zacnego domu, ale zawsze stawam. *Ludere doctus dolore. Wyćwiczony w żalu tylko śpiewać* (to lemma emblematu — przyp. A. N.-S., k. E3v).

Andrzej Kochanowski był kaznodzieją wyraźnie wyczulonym na sferę oka, wizualną zmienność, światło, migotliwość i złudzenia optyczne. Dał temu wyraz wielokrotnie, np. w kazaniu *Niebieskie planety*, w którym rozważał zagadnienia perspektywy, zmienności postrzegania, optycznej przewrotności i niepewności wzroku.

Kazania funeralne jasno pokazują, jak wielka rola w scenografii kościoła przypadała wiszącym wokół katafalku herbom. Do zwyczajów pogrzebowych należało też umieszczanie *castrum doloris* portretów przodków. Do ich galerii odwołał się w panegirycznej pochwalie rodu Grudzińskich Anioł od św. Teresy, mówiąc: „Nie na malowane tylko przodków zapatrujecie się obrazy, ale na żywy męstwa patrzcie konterfekt” (*Zbrojny mocarz*). Być może do portretu, tym razem zmarłej, nawiązywało kazanie Hieronima od św. Jacka *Korona małżeńska nad katafalkiem w dzień pogrzebu powieszona*, będące obrazem doskonałej żony, stanowiącej biblijną „koronę swego męża”.

Siedemnastowieczny obyczaj nakazywał ozdobienie katafalku wojskowymi chorągwiami. Niewiele śladów obecności tych rekwizytów odnajdujemy w kazaniach. Jedynie Anioł od św. Teresy zdradził ich obecność. Ilość rekompensuje tu jakość, jako że fragment mówi nie tylko o chorągwiach, ale o ogromnej wadze ich obecności w uroczystościach *pompa funebris*. Jakąż uwagę musiano do nich przywiązywać, skoro uciekano się nawet do tak groteskowych chwytów:

Mogłeś Zygmuncie III w obozie obecny bezpiecznie się przesypiać. Vigilavie enim Stefanus Grudziński, bo czuł czujny mąż Stefan Grudziński. A choćby też wszyscy milczeli, mówityby te chorągwie, które u trunny leżą. Nie trzeba było Stefanowi Grudzińskiemu od malarzów chorągwi do grobu zaciągać, nie trzeba mu ich w kramie kupować, a to są te, pod którymi Roty wodził: oto są te, które mężnie przywoził; oto te, pod którymi zdrowiełożył (Anioł od św. Teresy, *Zbrojny mocarz*).

²⁶ E. Ulcinaite, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie*, Warszawa 1984, s. 140; D. Platt, *op. cit.*, s. 37.

Szczyt katafalku wieńczyła trumna z osobą zmarłego. Trumny bywały cynowe, wybijane złotogłowie i złotymi gwoździemi, hebanowe czy cyprysowe. Andrzej Kochanowski nie podejmował nigdy tematu splendoru trumiennego. Chętnie za to dydaktycznie podkreślał ich skromność, szczególnie jeśli tak się stało na życzenie samego zainteresowanego. Kaznodzieja parokrotnie zaznaczał, że zmarły życzył sobie być pochowanym w habicie karmelitańskim. Mikołaj Koryciński zaplanował też, że ma być niesiony przez karmelitów bosych. „Dobrześ uczynił — powiedział Kochanowski o Korycińskim — żeś się nie kazał jako pana wieść, ale na zakonnych rękach nabożnie i ubogo nieść” (Kochanowski, *Topór na podcięcie*, k. B4).

W karmelitańskim habicie nakazał się pochować również jeden z najmożniejszych panów XVII wieku, wojewoda Stanisław Lubomirski, który obwarował to testamentem.²⁷ Aleksander od Jezusa wykorzystał fakt ubrania magnata w habit w kazaniu.

Jakoś ty wielmożny fundatorze w afekcie i dobroczynności twojej przeciwko nam nie ustawał: tak i zakon nasz w wdzięczności przeciwko tobie póki go stanie, nie ustanie.[...] Coś i w tym pokazał, żeś zacne ciało twoje któreś na tym miejscu deponować chciał habitem zakonu naszego, tą siermięgą karmelitańską pokryć kazał. Niechajże cię wielmożny fundatorze Królowa Niebieska po tej barwie pozna Niechaj cię patronowie Zakonu naszego bracia nasi już to w niebie królujący, nie tylko jako ojca, patrona, dobrodzieja, ale też jako brata zakonu swego, między siebie przyjmą (*Rzeka do swego początku wracająca*, k. C3v).

Perswazyjna funkcja przypomnienia tego faktu miała podwójny cel. Po pierwsze — służyła przekonaniu o niebywałej pokorze wielkiego magnata (to niewątpliwie rys parenetyczny w portretowaniu postaci zmarłego). Po drugie — jakby skutkiem „ubocznym”, ale jak najbardziej zamierzonym było podkreślenie rangi zakonu karmelitów bosych, którzy cieszyli się estymą tak wielkiego pana. W kazaniu *Rzeka do swego początku wracająca, to jest cnota J.W.P. Stanisława Lubomirskiego*, wspomniany testament odegrał ważną rolę. Był przez Kochanowskiego tak obficie cytowany, że sprawiał wrażenie wręcz rekwizytu. Karmelita mówił, odwołując się do wzroku: „p a t r z c i e jako tę cnotę wyraził w testamencie, którego same słowa cytuję” (tu nastąpił długi fragment z dokumentu). Nie był to, jak widać, autentyczny testament prezentowany publiczności, ale spisany zeń cytat obecny na karcie, która sugestywnie „odegrała” rolę dokumentu, autor kazania zaś tak sformułował wypowiedź, jakby miał w tym czasie wykonywać gest prezentacji kartki, z której zamierzał odczytać właściwy fragment. Spośród wielu przedstawionych w nim szczegółów karmelita przytoczył też fragment, w którym Lubomirski wyraził życzenia związane z pogrzebem:

²⁷ Lubomirski był członkiem Bractwa Szkaplerznego w Krakowie, podobnie kilku Korycińskich. Por. B. Panek, *Bractwo Szkaplerza Świętego w Krakowie*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1963, t. 10, z. 3, s. 39–53.

Ciało ziemi skąd poszło oddaję, prosząc i pilno przykazując synom moim, aby niedługo nim straszono innych, ale w dół wrzucono [...] katafalków, lamp, obicia [...] *omnem luxum funeralem* tak w kaplicy, jako i w kościele przy pogrzebie zakazuję pod niebłogostawieństwem moim i Boską indygenacją. Assystencyją i splendor niech mam jak z największej gromady tak świeckich jako i zakonnych kapłanów, którzy proszę, aby przez dwa dni modlitwami swemi i Ofiarami świętymi koncyliowali straszego Sędziego grzesznej dusze mojej.²⁸ (k. D3)

W podobny sposób Anioł od św. Teresy posłużył się w *Jastrzębcu gniazda szlacheckiego* korespondencją zmarłego Aleksandra Myszkowskiego do córki, karmelitanki bosej. Karmelita zaprezentował publiczności fragmenty jednego z listów jako dowód niezwyklej pobożności Myszkowskiego.

Innym rekwizytem pojawiającym się w kazaniach, do którego niezwykle chętnie odwoływał się Kochanowski, był przewieszony przez trumnę szkaplerz, symbol duchowości i religijności karmelitańskiej, znak przynależności do bractwa szkaplerznego. O szkaplerzu mówił, przypominając jednocześnie jego historię, choćby na pogrzebie Barbary Lanckorońskiej, młodo zmarłej córki hetmana Stanisława Lanckorońskiego:

[...] ja na ten szkaplerz na trunnie zawieszony patrząc upominam ci się preczystą panno obietnice twojej. Tyś obiecała tę szatę dając świętemu Szymonowi Stock Zakonu naszego generałowi, że *in ea quis moriens, aeternum non patietur incendiu*. Niechajże ta ją szata od zapalów wiecznych zasłoni (*Plastr miodu*, k. C4v).

Kochanowski z oczywistych względów wskazywał na rekwizyty — elementy duchowości karmelitańskiej. Używanie tego typu przedmiotów w czasie pogrzebów było w XVII wieku obyczajem rozpowszechnionym. Jacek Mijakowski, kaznodzieja pogrzebu matki Stanisława Lubomirskiego — Anny mówił:

Siela ludzi na świecie chcą się Panu Bogu zalecić cudzą sukienką; jeden worem kapucyńskim, ten szkaplerzem karmelitańskim, on powrozem bernardyńskim albo chordą franciszkańską; druga koronką i różańcem św. Dominika i rozumieją, że ich Pan Bóg ulubi. Niebożęta! pięknieć w tym człowiekowi, dobrze to rzeczy te zbawienne sukienki, ale same przez się mało co ważą!²⁹

Ostatnim elementem dekoracji funeralnej, do której wyraźnie odwoływali się kaznodzieje karmelitańscy, była czerń kiru szczerlnie zaciemniającego świątynię oraz kontrastująca z nią jasność świec, lamp, pochodni, czerń dominującej kolorystycznie we wnętrzu żałoby. Pogrzeb był „teatrem przy zasłoniętych oknach”.³⁰ Jozafat od Najświętszej Marii Panny z Góry Karmelu Tyszkiewicz, niewspominany

²⁸ Przynajmniej wielkiego zgromadzenia duchownych i świeckich na pogrzebie wojewody można być dziś pewnym, jako że, jak wiadomo, synowie jego rozsyłali specjalne zaproszenia. Z pogrzebu zachował się portret trumienny Stanisława Lubomirskiego, T. Chrzanowski, *Portret sarmacki*, Warszawa 1995, s. 112.

²⁹ J. Mijakowski, *Znaczna w cnotę matrona J.W.P. Anna z Ruszczy Lubomirska*, Kraków 1639.

³⁰ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć*, s. 159.

dotąd szerzej karmelita, tę opozycję światła i ciemności uczynił podstawą konceptu kazania. Przemawiając na nabożeństwie żałobnym swego krewnego, nieustannie przeciwstawiał rzeczywiste i symboliczne ciemności ze światłem zmarłego, który miał w herbie Leliwę (był to zatem poniekąd i koncept herbowy, ze względu na gwiazdy i księżyc zawarte w tym herbie). Kaznodzieja podkreślił przejmujący mrok panujący w kościele, by „rozgonić” go światłością pobożnego życia zmarłego:

Już tu zaprawdę i my duchowni współ z wami słuchacze [...] śmierć okrzyknemy, że nam [...] jedynego stróża i obrońcę [...] wykradła; a nad to, te tak śliczno jasne planety księżyc i gwiazdy Dom jego oświecające za chmurę żalonną zagnała. A dla tegoż nie dziw, że tak żalonną cienie po ścianach, ołtarzach i ramionach miłych przyjaciół wydała, nie dziw, że tak żalonną poświęcę w oczach naszych sprawiła. [...] Planety za chmurę zapadły! [...] zapadł nam za chmurę śmiertelną księżyc i gwiazdy stanęły w ciemności, ale mam nadzieję, że je nam rozpędzi pobożny jego żywot, gdy wnidzie w dzisiejszej ciemności światło jego i w oczach waszych wyjaśniają pobożne uczynki (Jozafat Tyszkiewicz, *Kazanie na egzekwacjach Aleksandra Tyszkiewicza*).

Tańczące na ścianach cienie przywoływały w wyobraźni nie tylko żałobny wystrój ścian, ale niespokojny taniec setek rozmigotanych płomieni odbijających się w aksamitnej czerni.

Pomiędzy oracją, wygłoszeniem mowy a teatrem zachodził ścisły związek.³¹ Sztuka aktorska w dawnych wiekach czerpała z *actio* retorycznego. Wygłaszanie mów Kwintyliian nazywał akcją składającą się z głosu i gestu jako z równorzędnych składników, Demostenes zaś przedkładał ponad treść nawet sposób wykonania.³² Gest, mimika i głos przynależne *actio* najtrudniej zrekonstruować, opierając się jedynie na tekście drukowanym.

Gestykulacja była istotną częścią etykiety szlacheckiej, a posługiwanie się gestem w czasach staropolskich świadczyło o kulturze i posiadaniu „dobrych manier”.³³ Wymowna gestykulacja była ceniona przez autorów siedemnastowiecznych retoryk, którzy opierali się bezpośrednio na Kwintyliianie lub na podręczniku wzorującego się na Kwintyliianie Nicolasa Caussinusa.³⁴ Teorię Caus-

³¹ Refleksja teoretyczna nad rolą gestu w XVII wieku towarzyszyła refleksji nad sztuką aktorską, H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996 s. 114, I. Kadulka, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (o podręczniku Franciszka Langa SJO)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, *op. cit.*, s. 244–259.

³² Kwintyliian, *De oratore*, Księga 11; rozdz. III: *O wygłaszaniu mów*, przeł. K. Popławska, J. Mańkowski, J. Wojtczak, przekład zawarty jest w: J. Lipiński, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, R. 20, s. 161–211, pkt 6, 14 zasad Kwintyliiana. Kochanowski powołuje się także na Demostenesa w *Rzecz do swego początku wracającej*. O „aktorskiej” grze mówcy pisał także Arystoteles, por. *Retoryka*, [w:] *Trzy stylistyki greckie*, przeł. W. Madyda, ks. 3, Wrocław 1953, s. 50.

³³ M. Bogucka, *Gest w kulturze szlacheckiej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, R. 26, 1981, s. 5–18.

³⁴ Z. Rynduch, *Teoria stylu w traktatach retorycznych XVII wieku w Polsce. Przegląd ważniejszych zagadnień*, „Pamiętnik Literacki” 1975, R. 66, z. 2, s. 126–142; E. Ulcinaite, *op. cit.*, s. 38–48.

sinusa, podkreślającego wagę gestu, przejął też Franciszek Mendoza, na którego bezpośrednio powołał się Kochanowski w *Wizerunku pasterza dobrego*.³⁵ *O kształceniu mówcy* Kwintyliana znajdowało się również w wiśnickim księgozbiornym klasztornym.³⁶

W kazaniu gest pełnił funkcję wtórną, wspierając prymarne słowo. Bywało jednak, że gest miał dla odbiorcy znaczenie podstawowe, jak w przypadku kazań Piotra Skargi, który gestem odebrany jako „ścinianie głów” wywołał skandal wśród szlachty.³⁷

Kwintyliana uznawał za niestosowne odstępstwa choćby trzech słów pomiędzy gestami, sugerując wielość gestów, choć dostosowanych do naturalnego rytmu mowy. Gesty i ton głosu mogły znaczyć dwojako: „być posłuszne wzruszeniom”³⁸ — podkreślać emocje: spokój, smutek, grozę, obrzydzenie, radość. Mogły też wspomagać pewne funkcje słowa: prośbę, apel, dygresję, wskazywanie, zwrot do konkretnej osoby. Ich scenariusz bywał opracowywany dokładnie przy pisaniu mowy.

Skoro zaś wygłaszanie mów zawiera w sobie [...] głos i gest, przy czym głos oddziałuje na słuch, a gest na wzrok, zmysły zaś są tą drogą, którą docierają do duszy wszelkie uczucia.³⁹

Podjęcie próby określenia gestu kaznodziejskiego jest bardzo kuszące. Delikatność i niesprawdzalność materii nakazuje daleko posuniętą ostrożność i poruszanie się w granicach prawdopodobieństwa.

Najłatwiej jest na podstawie tekstu domyślać się gestu wskazującego rzeczy: „Stąd, kiedy ja między herbami sławnej pamięci JP. Sędziego widzę klejnot zacny Proсна, to jest lwa tego trzy wieże dźwigającego, rozumiem, że [...]” (*Jednorożec zacny III* k. A1v); czy: „nawet te same niebieskie znaki, które się tu koło niej wieszają i prawie niebieską wyniosłość przyznawają” (Kochanowski, *Gniazdo dwojakiej wyniosłości*) oraz gestu wskazującego osobę: „A do was J.W.P. Potoccy rzecz moją obracam” (Kochanowski, *Stanisław na Potoku Potocki*, k. B2). Retorycznego gestu wymagała szczególnie wzniosła inwokacja⁴⁰: „Bądź mi świadkiem Krakowie, bądź Polsko wszytka, bo to w oczach twoich bywało,

³⁵ F. Mendoza, *Viridarium Sacrae et profanae eruditionis*, Lugundi 1633; N. Caussin, *De eloquentia sacra et humana libri XIV*, Coloniae 1614; C. Soarius, *De arte rethorica*, 1560 [za:] E. Ulcinaite, *op. cit.*, s. 21.

³⁶ J. Długosz, *Mecenat kulturalny i dwór Stanisława Lubomirskiego*, s. 165.

³⁷ J. Tazbir, *Piotr Skarga. Szermierz kontrreformacji*, Warszawa 1978, s. 240.

³⁸ Kwintyliana, [za:] J. Lipiński, *Planeta Luna*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Kwintyliana, *ibid.*, pkt 115: „dostosowuje się ona [tj. lewa ręka w czasie inwokacji — przyp. A. N.-S.] wtedy, gdy podnosimy ręce do góry, wyrażając adorację, lub wyciągamy je, wskazując na coś lub wygłaszając inwokację: «O wy wzgórza i gaje Alby» albo, gdy wygłaszamy owe słowa Grakcha: «Dokąd mam się udać nieszczęsny? Na Kapitol? Przecież ocieka krwią mego brata! Do domu?»”.

co się w tym Koronnym Mieście działo!” (Kochanowski, *Wizerunek pasterza dobrego*, k. C2).

Zgodne z regułami retorycznymi i kaznodziejskimi w mowach Kochanowskiego bardzo wyraźnie zaznaczone były kolejne partie tekstu. Inicjacji każdej z nich mogła towarzyszyć gestykulacja. Zwłaszcza wstęp wymagał odpowiedniego gestu, który według retora antycznego powinien wyglądać następująco:

Najpospolitszy jest gest polegający na skurczeniu palca środkowego przy swobodnym trzymaniu pozostałych trzech palców. Przy tym układzie ręka lekko się porusza w jedną lub w drugą stronę, przy czym głowa i ramiona stopniowo zwracają się w kierunku ruchu ręki. Gest ten jest odpowiedni przy wygłaszaniu wstępu.⁴¹

We wstępie szczególny gest przynależny był formule skromnościowej: „[...] to mi da materyja dyskursu przy tym żałobnym akcie, na który aczkolwiek zeszloby się było kogoż z wyższym dowcipem i udatniejszą wymową zażyć, któryby i wysokich tej przeczacnej matrony prerogatyw mógł rozumem dosiąść i one kształtnie polerowanymi słowy do tak zacnych uszu podać” (Kochanowski *Gniazdo dwojakiej wyniosłości*, k. A1v), czy „*captatio benevolentiae*: Ale iż twoja J.W. hrabia ludzkość mój zakon najmilszy tym poczcic chciała [...] Tęgo [...] pokornie upraszam, aby on słabości moje łaską swoją wsparł, żeby te kilka słów które powiem, jeśli według twej ekspektatywy cnót J. W. Babki twojej opisać nie będą mogły, przynajmniej zacnego auditorium zacnych uszu nie obraził” (*Gniazdo dwojakiej wyniosłości*, k. A1v).⁴² Jest prawdopodobne, że w tych momentach kaznodzieja dołączał do słów stosowny gest.

Tych kilka przykładów możliwych gestów inspiruje do podjęcia zagadnienia świadomości własnego „aktorstwa” kaznodziei. Sytuacja kaznodziejska była sama w sobie teatralna — mówiący usytuowany wysoko, dobrze widziany i słyszany przez audytorium, realizował w przewidzianym czasie najważniejszy „punkt programu”. Na nim skupiała się uwaga wszystkich zgromadzonych.

Andrzej Kochanowski częstokroć bardzo teatralnie formułował przejście od wstępu do zasadniczej części kazania, w taki sposób, iż mógł sprawiać wrażenie prologusa zapowiadającego, co nastąpi: Ja już poczynam w imię Pańskie! (*Jednorozec zacny*) czy: Zabawmyż się koło tego (*Stanisław na Potoku*), aby „wejść” następnie w rolę właściwą.⁴³ W *Plastrze miodu od śmierci pożartym* jeszcze bardziej teatralnie zapowiadał swoje wystąpienie: „stoczę dnia dzisiejszego pojedynkę z tą drapieżną lwicą, a dobędę plastru tego z paszczyki tej”, a dalej do słuchaczy:

⁴¹ *Ibid.*, pkt 92.

⁴² *Ibid.*, pkt. 92, 96–97.

⁴³ Są to także formuły delimitacyjne, mają one jednak wybitnie teatralny charakter.

[...] a was słuchacze moi proszę, abyście nie tęsknili sobie, kiedy ja plastru tego z lwiej paszczyki dobywać będę, osłodzę i ocukruję godzinną pracą, w słuchaniu mego grubego dyskursu podjętą, słodką świątobliwie zmarłej tej panienki pamiątkę (k. A3).

Kazanie stawało się w ten sposób autonomicznym „teatrem w teatrze”, spektaklem w *theatrum in exequiis*. Kaznodzieja — aktor zapowiadał go i zamykał w podobny sposób zasadniczą część kazania:

[...] lecz już czas żebym tego plastra miodu z paszczyki lwice tej okrutnej, żalonym rodzicom [...] na pociechę dobył. Niedługo mi w tym pracować trzeba (*Plastr miodu*, k. C3).

Nie realizował tylko nakazu zakończenia, ale wskazywał na dalsze akty spektaklu — liturgicznego misterium *pompa funebris*:

A prosi wszystkich [zmarły — przyp. A.N.-S.], abyście duszę jego ratowali, żeby jak najprędzej do widzenia Majestatu Pańskiego przyjść mogła. A jakoż go ratować będziecie? Tak, jako Rzymianie miesiąc ratowali: rozumiejąc albowiem, że kiedy się miesiąc ćmi, w ten czas z ciemnościami walczy a ciemności go przemagają, jakoby miesiącowi dodając serca, pochodnie do góry podnosili, krzyczeli, wołali, trąbili [...]. Tym my trybem, jeśli się jeszcze ćmi, ratować nasz miesiąc mamy, jedni pochodnie podnosząc, drudzy mocno krzycząc. Wy świątobliwi kapłani ratujcie podnosząc w Przenajświętszym Sakramencie utajonego tego, który o sobie powiedział *Ego sum lux mundi* [...]. Wy zaś inni ratujcie go okrzykiem, nabożnym wołając sercem *Requiem aeternam dona ei Domine & lux perpetua luceat ei. Amen* (Kochanowski, *Niebieskie planety*, k. E2).

W następującym po kazaniu spektaklu grać, jak widać, mieli wszyscy zebrani. Publiczność grała przez wstawienniczy charakter wznoszonych modlitw i liturgii przewidzianą rolę. Płynnym przejściem do kolejnych etapów pogrzebu było również symboliczne „przekazanie duszy zmarłego” obecnemu biskupowi czy celebransowi.

Oddając tedy jego duszę jako owieczkę twoją Jaśnie Oświecony Książę J. M. księżę biskupie krakowski, możesz śmiecie Niebieskiemu Architektowi ten cedr ręką śmierci wycięty zalecić, przyda się do budynków górnych (Kochanowski, *Topór na podcięcie wyniosłych cedrów*, k. C2).

Teatralny wymiar miało też zakończenie kazania ukształtowane na „pożegnanie się” zmarłego z żywymi, ostatnie „oddaniem mu głosu” — *vale* za pośrednictwem mówiącego kaznodziei:

Ja tak z Wami dyszkuruje, a J. W. zmarły hetman koronny ostatnie z Wami przy herbownym Domu swego kleynocie Krzyżu czyni *vale*, żegna Ojczyznę — Matkę, synów jej wiecznym zapisując testamentem, żegna kochanych synów [...] Żegna i was M. P. Wojskowi jako hetman [...] dziękuje za hojny przy usłudze Rzeczypospolitej na jego skinienie krwi waszej szafunek [...] Na ostatek wszystkich was [...] żegna i za wszelaką do tej godziny wyświadczoną miłość unieżenie dziękuje, a Was wielelni kapłani [...] o pomoc i ratunek duszy swojej prosi (Kochanowski, *Stanisław na Potoku Potocki*, k. F2).

Nie był to jedyny moment, w którym kaznodzieje oddawali głos zmarłym. Hieronim od św. Jacka na początku kazania *Mądra Tekuita* „dopuścił do głosu”

zmarłą Zofię z Dąbrowicy Lanckorońskiej, formułując całe kazanie jako naukę kierowaną przez nią do żywych: po śmierci „pozwołmy jej, aby z tego katafalku jako z katedry jakiej uczyniła rzecz do nas i dała nam wszystkim na ostatnim pożegnaniu naukę jaką zbawienną co mówi [...] *Omnec mortimur*. Wszyscy umieramy i jako woda rozciekamy się w ziemię, i nie chce Bóg, by miała dusza zginać” (*Mądra Tekuita*). Przypomina to poniekąd zabieg wyzyskiwany w średniowiecznych i późniejszych *visio*, gdzie obudzony „żywy-zmarły” pouczał zbiorowość o eschatologicznych ostatecznościach.

Oprócz używania odpowiedniego gestu orator i aktor powinien odpowiednio modulować głos, wykorzystywać dramatycznie pauzę i ciszę. Czy można jednak z druku wyczytać ciszę? Warto przytoczyć tu fragment kazania Anioła od św. Teresy, w którym kaznodzieja z wyraźnie wyczuwalnym dramatyзмом tłumaczył sens obranego przez siebie motto:

A to ja przywiodę na was naród z daleka domie Izraelów: naród duży, naród starodawny, naród, którego języka umieć nie będziesz, ani zrozumiesz co mówi: Sachajdak jego grób otwarty (Ier 5 V 15).

We fragmencie następującym po tym porażający jest w swoim *memento* teatralny efekt, na który składała się zarówno wysoce prawdopodobna modulacja głosu, cisza, jego zawieszenie przed ostateczną odpowiedzią, jak i konstrukcja tekstu, w której kaznodzieja po długiej, gładkiej i miłej dla ucha liście pochwał dla słuchaczy zawarł skontrastowaną semantycznie i rytmicznie, krótką, ciętą, dwusylabową odpowiedź zmuszającą do zawieszenia wyraźnie głosu i wymagającą dopełnienia ciszą:

Kończę ten paragraf wam na przestrozę, których widzę zacością wysokich, sławą ozdobionych, dostatkami dużych, którzy jedni z miłości przyjacielskiej, drudzy z powinnej pokrewności katafalk otoczywszy modlitwy Bogu oddawacie, jałmużny rzucacie. Mniemam domyśliły się dowcipne rozумы wasze, co [rozumiem — przyp. A. N.-S.] przez naród duży, starodawny naród, którego języka nie rozumiem, ani co by mówił wiemy, za sachajdak grób otwarty mający, którym grozi Bóg zacnemu domowi Izraelskiemu [...] — ŚMIERĆ TĘ (Anioł od św. Teresy, *Strzała od śmierci wydarta*).

Dramatyczna pauza podkreślona została nawet w druku, gdzie słowo „śmierć” wyfuszczono i zaznaczono wielką czcionką.

Napięcie skumulowane w zakończeniu przywodzi na myśl M. Sępa i jego *Strzeż się, oto bije*. Konwencja eschatologicznej zagadki przypomina późniejsze makabryczne „gadki” księdza Baki.

Teatralności czy raczej parateatralności kazania w sferze języka sprzyjała obecność czasu teraźniejszego. W kazaniu był to czas nadrzędny, oczywisty ze względu na sytuację „ja” — mówiący, „wy” — słuchający. Czas teraźniejszy dominował wyraźnie we wstępie i zakończeniu. Wówczas kaznodzieja zwracał się

do konkretnych, obecnych osób. Formy czasu teraźniejszego regularnie powtarzały się w głównej części wystąpienia kaznodziei i służyły podtrzymaniu uwagi zebranych. Mówiący najczęściej kierował słowa do zebranych. Dramatyzm akcji kaznodziejskiej podnosiły również wezwania osób ze sfery *sacrum*: świętych, patronów, Matki Bożej, rzadziej do osób św. Trójcy:

A ty książę dworu niebieskiego, chorąży Krzyża, dusz wszystkich z ciała wychodzących, jedyny opiekunie, Michale Święty staw się teraz tak ochotnym [...] tej Matronie jako ona na czynienie dobrodziejstw Kościołowi i klasztorowi naszemu lwowskiemu pod twoim tytułem fundowanemu ochotną i miłą zawsze była (*Gniazdo dwojakiej wyniosłości*).

Tradycja kaznodziejska nakazywała zwrócić się do nich także we wstępie z prośbą o błogostawieństwo dla zaczętej pracy.

Dążenie do udratyzowania wypowiedzi przybierało niekiedy formy pozorowanego dialogu, udzielenia głosu na przykład Bogu. Udratyzowane formy kaznodziejstwa były w XVII wieku znane i popularne w Europie szczególnie wśród zakonów misyjnych. Kaznodzieje uciekali się do takich chwytów, jak prowadzenie dialogu z trzymaną w dłoni czaszką oświetloną pochodnią, czaszką „ubraną” w różne nakrycia głowy symbolizujące różne stany i osoby.⁴⁴ W Polsce używane były żałobne ornaty, na których znajdowały się haftowane wizerunki takich czaszek w różnych beretach, kapeluszach czy innych znaczących nakryciach głowy.⁴⁵ Praktykowane były również kazania w formie dialogu.⁴⁶

Metoda dramy była znana najwyraźniej karmelitom. Ujawnia to dłuższy fragment kazania z pogrzebu Adama Hieronima Sieniawskiego, Stanisława à Jesu Naskielskiego. Oto jak mówca wcielił się w rolę Stwórcy, a potem grzesznika:

Gdyby się przyszło Panu Bogu umawiać z człowiekiem byłyby takie Boskie do niego słowa: „Trzymasz to o mnie winowajco mój iżem srogo postąpił z tobą, żem ci zapowiedział we wszystkim rajy tylko jednego drzewa używanie, znowił to na jakąś we mnie zazdrość (z której w rzeczy nie chciałem cię mieć równym sobie wiadomym złego i dobrego) zdrajca twój szatan: uwierzyłeś mu; jąłeś się go jakoby przyjaciela; chwyciłeś rady jego; patrzże jako w tym jest wielka łaskawość moja;

⁴⁴ J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 482–483; K. Panuś, *Zarys historii kaznodziejstwa w Kościele katolickim*, cz. 1, Kraków 1999, s. 290–292. Panuś pisze, że dialogowane kazania były znane we wczesnym średniowieczu, s. 113.

⁴⁵ *Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*; także [w:] *Vanitas. Katalog wystawy portretu trumiennego*, Poznań 1996, s. 287.

⁴⁶ B. Rudomicz, *Efemeros, czyli diariusz prywatny pisany w latach 1656–1672 w Zamościu*, przeł. W. Froch, cz. 1–2, Lublin, 2002. Na marginesie można zwrócić uwagę na fakt, że posługiwanie się czaszką, używanie jej jako rekwizytu czy indywidualne obcowanie z nią, najlepiej w zaciemnionym miejscu, zalecały podręczniki dobrej śmierci jako sposób przygotowania się do własnego umierania. Jest bardzo typowy rekwizyt baroku, również w malarstwie. G. Huszał, *Przygotowanie do śmierci w XVII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 1983, R. 31, z. 2, s. 114–115.

bronilem ci tego pożytecznie, co bolem rodzenia z żony twojej wychodzić miało. Wyrzuciłem cię po tym z raj, poczytasz mi to za niesprawiedliwość albo zbytnią surowość? Coć w tym za krzywda jakie bezprawie stałoć się ode mnie; a miej to jednak za wielki upominek łaskawości, że cię nie odrzucam, tak, abyś zginął jako twój antagonistą!”.

Potem nastąpiła kwestia kaznodziei-narratora i człowieka-grzesznika jednocześnie:

Tu z Abrahamem prochem się marnym i popiołem bydź czując, porzucam się nisko przed wielmożność Majestatu Pańskiego a jednak tę rzecz; ekspostulującego pana z niewolnikiem ważyć się przerwać lub z strachu śmierci [...] wołam do niego o posilenie, chwycę się onego u Joba: Dopuszczę mi abym troszeczkę wypoczął! (Naskielski, *Na pogrzeb J.W.P. Adama Hieronima Sieniawskiego*).

Stanisław od Jezusa Naskielski bezpośrednio wcielił się w rolę Boga i człowieka — „każdego”. Podobną, z podziałem na role, choć nieco inaczej ukształtowaną scenę odnajdujemy w *Ekspedycji do wieczności* Kochanowskiego:

[...] kiedy cię będą Aniołowie pytać i Archaniołowie: Coś też na świecie czynił? Czemuś sobie na wieczną chwałę zasługował? Jakieś sobie vasa transmigracionis na tę peregrynację nieba zgotował? Odpowiadaj śmieje: Dilexi. Kochałem Ojczyznę, kochałem Pana, kochałem przyjaciół [...] Oni to usłyszawszy, wiem, że przyczynią się (Kochanowski, *Ekspedycja do wieczności*, k. El v).

Kochanowski dialogował też z Michałem Archaniołem w *Toporze na podcięcie wyniosłych cedrów*.

Na podstawie przedstawionych fragmentów można interpretować kazanie jako miniteatr w spektaklu zakrojonym na wielką skalę, spektaklu dokładnie zaplanowanym i wyreżyserowanym. Słowo „reżyser” jest oczywistym ahistoryzmem w stosunku do XVII wieku. Wiadomo jednak, że nad przebiegiem i kształtem artystycznym wielkich pogrzebów magnackich czuwała wyznaczona osoba. *Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy planował i artystycznie zrealizował Giambatista Gisleni, o czym świadczą pozostawione ryciny.⁴⁷ Nieznane są tego typu dokumenty dotyczące pogrzebów z udziałem Kochanowskiego czy karmelitów, ale Anioł od św. Teresy, kaznodzieja pogrzebu Daniłłowicza, wspominał o osobie, która dawała mu wskazówki na temat pożądanej zawartości kazania:

Skarby skryte są jego umartwienia tajemne, akty cnót wewnętrzne, jałmużny samej jego ręce szczerobliwej wiadome, temu nawet który instrukcje Kaznodziei pisał tajemne (Anioł od św. Teresy, *Podskarbi według Ewangelii postępujący*).

Ten okazały pogrzeb, odbywający się w Lublinie w 1650 roku, miał wielu kaznodziei i mówców, w tym dwóch karmelitów — Anioła i Aleksandra od Jezusa.

⁴⁷ K. Miks-Rudkowska, *Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G. B. Gisleniego*, „Biuletyn Historii sztuki” 1986, R. 30, nr 4, s. 419–434.

Ich kazania zostały tak skonstruowane i dopasowane treściowo, że razem tworzyły ideową całość. Kazanie pierwsze, Andrzeja Kochanowskiego, *Niebieskie planety górny oddane sferom*, przedstawiały obraz obydwojga Daniłłowiczów jako spadkobierców szeroko pojętych cnót rzymskich. Zmarły miał być, według słów kaznodziei, ucieleśnieniem wzorca *vir bonus*, wdowa — żywą matroną rzymską, (a karmelitanki lubelskie — westalkami). Drugie kazanie, Aniola od św. Teresy, *Podskarbi według statutu Ewangelii postępujący*, ukazywało Daniłłowicza jako wzór cnót ewangelicznych. Odczytane razem, dawały pełen wizerunek zmarłego, realizującego to, co w tradycji i historii europejskiej najlepsze.

W sytuacji mówiącego kaznodziei-„aktora” oraz słuchających go osób pojawia się problem oralności kazania i kategorii publiczności.

Odpowiedź na pytanie, kim była publiczność kaznodziei, wydaje się prosta. Stanowiła ją szlachta i magnateria. Tekst wystąpienia był formowany pod kątem tego odbiorcy. Publiczności ta była obecna również na kartach kazania.

W najbardziej oczywisty sposób „widać” publiczność, słuchaczy kazania przez bezpośrednie do nich etykietalne zwroty. Wielokrotnie stosowane były zwroty do konkretnych osób, rodziny, spadkobierców, zleceniodawców kaznodziei i fundatorów pogrzebu. Wezwania te pojawiały się z reguły na początku kazania, we wstępie oraz w końcowych frazach:

Ciebie Jaśnie Wielmożna M.M.P. podskarbina koronna z matronami porównam rzymskiemu i owszem tym cię nad nie ochotniej przeniosę, im zacniejszy w tobie postępek, lubo wspomnianemu podobny upatruję (*Niebieskie planety*, k. A4).

Sformułowania te, bardzo do siebie podobne, powtarzały się w wielu mowach w niezmiennym kształcie lub w kilku, niewiele różniących się odmianach. Mówiąc do dzieci, żon czy wnuków, kaznodzieje w zakończeniu dziękowali zazwyczaj za pogrzeb i „duszy obmyślane ratunki”, we wstępie natomiast przedstawiali zebranym concept kazania. Kaznodzieje nie zwracali się jednak tylko do najbliższej rodziny. Druki wskazywały, kto z wielkich tego świata był obecny na pogrzebie. Najczęściej wymieniani byli wysoko postawieni duchowni, biskupi, kardynałowie, prymas, do nich kaznodzieje kierowali bezpośrednie zwroty:

Tobie też Jaśnie Wielmożny Pasterzu Prymasie Księstwa tego dziękuję, żeś bytnością swoją, choć w słabym zdrowiu, akt ten ostatni przyozdobił, a prosi, abyś przy ofierze świętej duszę jej, a owieczkę przedtym twoją do owczarni wiecznej zaprowadził i Pasterzowi Najwyższemu w ręce oddał, prosząc go za nią (Kochanowski, *Gniazdo dwojakiej wyniosłości*, k. E2v).

Sugestywnym i teatralnym gestem, związanym poniekąd z „zagadnieniem publiczności”, były retoryczne zwroty do wielkich nieobecnych — królów, wodzów. Andrzej Kochanowski w ten sposób zwrócił się kilkakrotnie do Jana Kazimierza w kazaniu na pogrzebie Jerzego Sebastiana Lubomirskiego. Odnosząc się do różnych w różnych okresach stosunków Lubomirski–król, Kochanowski uciekł

się do paraleli biblijnej, porównując w dłuższym wywodzie Jerzego Sebastiana do Jonaty, a Króla do Saula: „Przyjmijże na się Najjaśniejszy Panie nasz Janie Kazimierzu dobrego jeszcze na ten czas króla izraelskiego Saula imię”. Jan Kazimierz nie mógł być obecny na tym pogrzebie z oczywistych względów politycznych.

W kazaniu na pogrzebie Stanisława Potockiego retorycznie zwrócił się do nieżyjącego już wówczas Stefana Czarneckiego:

Nie dziwuję się teraz, nie dziwuję się twoim Confessatum Hektorze polski, J. W. Czarnecki, wojewodo kijowski, żeś twoje wszystkie rycerskie dzieła [...] przywłaszczał ćwiczeniu J.W. wojewody krakowskiego [tj. Potockiego — przyp. A.N.-S.]. Słuszniesz sobie z niego doskonałego hetmana formował obraz, bo to był prototyp doskonały rycerskiej dzielności (k. D1v).

W tej samej optyce, w formie zwrotu do żywego i obecnego, utrzymane były retoryczne zwroty do zmarłego: „Twoja to pochwała Jaśnie Wielmożny referendarzu koronny” (Kochanowski, *Jednorożec zacny*, k. B4v). Tak samo jak żywy był on na portrecie przymocowanym do trumny.

Oprócz zwracania się do konkretnych osób kaznodzieje kierowali swoje słowa do pewnych zbiorowości czy grup społecznych, zdradzając tym samym strukturę publiczności. Szlachta określana była w tekście za pomocą tradycyjnej etykiety szlacheckiej i określeń wynikających z kultury sarmackiej:

Wam innym Jaśnie Wielmożni Wielce Miłościwi Panowie i Panie, których tu albo związek krwi, albo ochota przyjacielska, albo wzięte dobrodziejstwa na to miejsce sprowadziły dziękuje [zmarły Stanisław Lubomirski — przyp. A.N.-S.] (*Rzeka do swego początku wracająca*, k. E1).

Oddzielnie słowa mogły być kierowane do zakonników, duchownych wszelkiej maści czy wojskowych. Najważniejszym komponentem wyłaniającego się z kazań obrazu publiczności była wielokrotnie wyrażana wspólnotowość. Zebranych łączyła osoba zmarłego i przynależność do grupy:

Wszyscyście jastrzębowie J.W.P., którzyście się kolwiek w gnieździe cnot, w domu szlacheckim porodzili, lubo pod różnymi tytułami [...] lubo pod inszemi herbami [...] wszak i jastrzębów niejeden rodzaj (Anioł od św. Teresy, *Jastrzębiec gniazda szlacheckiego*).

Wspólnotowość ta widoczna była także w języku. Kaznodzieje posługiwali się formami liczby mnogiej „my”. W zależności od aktualnego konceptu zbiorowość sarmacka określana była odpowiednim mianem, na przykład „wirydarza”, w który wpadła nagle śmierć, wycinając najpiękniejszy cedr (*Topór na podcięcie wyniosłych cedrów*), czy „menażerii Jego Królewskiej Mości”, z której śmierć zabrała najpiękniejszego jednorożca (*Jednorożec zacny*). Chwalona czy piętnowana szlachta była ujmowana w kazaniach jako wielka rodzina, ludzie podobni sobie, dzielący stanowiska, posiadający wspólne normy i wzorce, zbiorowość zintegrowana. W różnorodności tej szlacheckiej „menażerii Jego Królewskiej Mości”,

wobec różnorodności pozycji, religii, przynależność do *genus sarmaticus* była wartością ponad podziałami.

Pod względem publiczności, jej ujawnienia czy wskazania wyróżnia się kazanie Andrzeja Kochanowskiego po śmierci biskupa krakowskiego Piotra Gembickiego. Kazanie to wygłoszone na nabożeństwie żałobnym w kościele Karmelitów Bosych pod wezw. św. św. Michała i Józefa w 1657 roku, a wydane w 1658 roku było wyraźnie adresowane do współbraci:

Ale do kogoż ten inwit kieruje. Do Rzeczypospolitej? [...] Do diecezji? [...] Do Jaśnie wielmożnych Miłościwych i inszymi tytułami ozdobionych powinnych, krewnych, przyjaciół, sług? [...] Wy sami zostajecie Bracia moi zakonni, a najszczególniej w konwencie krakowskiem mieszkający (*Wizerunek pasterza dobrego*, k. A3–A3v).

Wyraźne określenie odbiorcy miało również związek z treścią kazania, która oscylowała wokół wizerunku dobrego duchownego.

Jakkolwiek szlachta stanowiła głównego odbiorcę i publiczność kazania, to nie znaczy, że w czasie pogrzebu nie byli obecni przedstawiciele innych stanów i warstw społecznych. Anioł od św. Teresy mówił na pogrzebie Aleksandra Myszkowskiego, zachowując odpowiednią gradację osób:

Vale [...] wam osierociałe potomstwo Jastrząbca [...] kochany bracie, *vale*; *vale* pokrewni, powinni, przyjaciele, sąsiedzi mili *valete*, *valete* ubodzy, *valete* pobożni kapłani, *valete* świątobliwi zakonnicy (Anioł od św. Teresy, *Jastrzębiec gniazda szlacheckiego*).

Pomiędzy wszystkimi osobami biorącymi udział w pogrzebie zachodziła jeszcze jedna interesująca zależność. Kaznodzieja mówił do zebranych „wy”, do nieboszczyka — „ty”; użyczał głosu zmarłemu, pouczał żywych, zwracał się do świętych, archaniołów, do Boga, „przekazywał duszę” zmarłego w ręce celebransa. Kaznodzieja — duchowny zdawał się pełnić funkcję łącznika, medium, pośrednika pomiędzy społecznością żywych a *sacrum*, zaświatami, do których należał już zmarły.⁴⁸

Słowa kierowane bezpośrednio do publiczności zdradzały czytelnikowi kazania pewne jej cechy. Te same słowa i frazy, w sytuacji audialnego odbioru, podtrzymywały uwagę i napięcie odbiorcy, były nośnikiem komunikacji pomiędzy mówiącym a słuchaczami. Pełniły też funkcję delimitacyjną. Pozwalały one słuchaczowi podążać za tokiem dowodzenia, czyniąc wywód bardziej zrozumiałym. Podobną funkcję pełniły krótkie sformułowania informujące, że kazanie „toczyło się dalej”, a kaznodzieja przechodził do następnego punktu czy argumentu, np.: „Idę dalej, do czego mnie funkcja kaznodziejska prowadzi” (*Stanisław na potoku Potocki*, k. D1v).

⁴⁸ Duchowny, kapłan jest łącznikiem z *sacrum* i w każdej kulturze, ale w sytuacji teatralizowanego pogrzebu, funkcja ta była dodatkowo wzmocniona.

Bezpośrednie zwroty do publiczności i wspomniane delimitatory są uznawane za cechy literatury oralnej.⁴⁹ Innymi cechami oralności i literatury ustnej są: redundancja, amplifikacja, agonizm, przesadna pochwała. Słowo mówione, według Onga, tworzy poczucie wspólnoty, tym bardziej gdy ma ono charakter sakralny. A tę cechę niepodważalnie kazanie posiada.

Jednym z najistotniejszych wyznaczników moralności jest formuliczność. Jakkolwiek dotyczy ona przede wszystkim ustnej literatury ludowej, to pewne klisze słowne są obecne i w kaznodziejstwie. Kaznodziejstwo było ściśle związane z religią i liturgią, w których formuliczność jest elementem składowym języka sakralnego.⁵⁰ Formuły obecne były w kazaniach pogrzebowych. Oprócz judeo-chrześcijańskiej formuły *amen*, kazania zakończone są kilkoma spetryfikowanymi zwrotami: *lux aeterna luceat ei; requiem aeternam dona ei et lux perpetua luceat ei; czy Pie Iesu domine dona ei requiem*. Dla literatury i kultury staropolskiej słowo żywe było podstawowym sposobem przekazu i drogą obiegu kulturowego. W kulturze staropolskiej kategorii pisma, druku i głosu nie musiały się wykluczać.⁵¹ Paul Zumthor, uzasadniając odejście od zdecydowanego rozgraniczania tradycji ustnej od pisma, powiedział o tych dwóch przekazach, że możliwa jest pewna symbioza, a co najmniej harmonia; „ustność” daje się zapisać, pismo usiłuje być wizerunkiem ustności, a w każdym razie następuje odesłanie do autorytetu głosu.⁵² Także i w obszarze powyższych badań ustność kaznodziejstwa objawia się w druku na każdym niemalże kroku. Zapis drukarski wskazuje na tę audialno-werbalną drogę przekazu.⁵³ Jest to cecha całej kultury staropolskiej, która aż do XIX wieku oparła się dominacji „galaktyki Gutenberga”.⁵⁴

Kazanie pogrzebowe, „uwikłane” w bardzo specyficzną sytuację komunikacyjną, było gatunkiem realizującym wszystkie znamienne dla kultury staropolskiej funkcje: perswazyjną, panegiryczną i ludyczną.⁵⁵

Jak wynika z przedstawionych tekstów, było ono z jednej strony wpisane w przestrzeń teatru pogrzebowego i ściśle połączone z działaniami mającymi miejsce. Jego drugie oblicze stanowił druk i czytelniczy wymiar słowa. Kazanie zawierało wiele odniesień do ulotnej, wizualnej i słuchowej strony spektaklu

⁴⁹ W. Ong, *Oralność i piśmienność*, przeł. S. Japola, Lublin 1992; *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, 1998, s. 599, hasło: ustna literatura.

⁵⁰ B. Nadolski, *Formuły liturgiczne*, hasło [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 5, kol. 404–405.

⁵¹ „Oralność w żadnym razie nie stanowi o nieobecności pisma, podobnie jak to ostatnie nie może świadczyć o nieobecności głosu”. P. Zumthor [za:] H. Dziechcińska, *Kultura literacka w Polsce XVI i XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 45.

⁵² P. Zumthor, *Pamięć i wspólnota*, „Pamiętnik Literacki” 1990, R. 81, z. 2, s. 339.

⁵³ S. Urbanik, *O interpunkcji w drukach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” 1955, R. 46, s. 426–468.

⁵⁴ K. Dmitruk, *op. cit.*, s. 36.

⁵⁵ H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie*, s. 74, 79.

funeralnego, wyraźnie sygnalizowane w nim były elementy parateatralne.⁵⁶ Tym samym mogło ono częściowo spełniać funkcję relacji z wydarzeń. Drukowane kazanie było pamiątką nie tylko słów kaznodziei, ale uwiecznieniem całego pogrzebu, zapisanego na kilkunastu stronach papieru.

THEATRICAL ELEMENTS, GESTURES AND COMMUNICATION IN XVII CENTURY FUNERAL SERMONS

Funeral sermons were an integral part of Old Polish funerals. Totality of the ceremony consisted of two elements. Custom was the first, liturgy was the second one. Antic tradition played an important role in forming modern funeral ceremonies. Old Polish funeral was quasi-theatrical ceremony, and just like theatre combined fine arts, architecture, word, gesture, movement and music. Printed funeral sermon was the most popular way to commemorate the splendor of funeral pomp and formed its most frequent documentary evidence.

The sermon, inscribed within the space of funeral theatre, played a role of live stage word, and the "implication" in a very specific communication situation was a genre that realized all functions characteristic for Old Polish culture: pervasive, panegyric and ludic. It contained many references to passing, visual and auditory side of funeral spectacle. Therefore, it could have partly fulfilled the function of events recording.

⁵⁶ Szczególnie jeśli było ono w druku kierowane do osób nieobecnych na uroczystościach.