

Taniec na Golgocie w medytacyjnym zbiorze *Płęsy Jezusa z aniołami* Marcina Hińcza¹

Alicja Bielak
Uniwersytet Warszawski

The Dance on the Golgotha in the Series of Meditations *Płęsy Jezusa z aniołami* by Marcin Hińcza

Abstract: The aim of the article is to present the 17th-century meditations of Jesuit Marcin Hińcza entitled *Płęsy Jezusa z aniołami* [*Jesus Dancing with Angels*] in the context of Ignatius of Loyola's meditation method and the main topic of the work which is the cosmic dance. Hińcza used the dance metaphor in quite the paradoxical way, because as opposed to the moralistic writings of his times he didn't criticise it but rather applied to explain allegorically God's plan on earth and the idea of *imitatio Christi*. In the title of his work Hińcza used the word "płas" which in Polish means: dancing, jumping, applauding and also triumphing. This variety of significations served the autor to present the cosmic meaning of Christ's "dance". In *Płęsy Jezusa z aniołami* Jesus has "jumped" from heavens to the womb of Virgin Mary, then he "jumped out" to the earth to run it around (as *Logos*), next He "jumped" upon the cross on Calvary and triumphantly made his last "jump" back to Heavens. According to the meditative idea of *imitatio* worshippers should imitate the angels in supporting the Saviour in his "leaps". The interpretational background of the article are the New Testament apocrypha and the Church Fathers' writings.

Key words: Meditation, Jesuits, Marcin Hińcza, dance, *imitatio Christi*, Ignatius of Loyola

Słowa kluczowe: medytacja, jezuici, Marcin Hińcza, taniec, *imitatio Christi*, Ignacy Loyola

I. Taniec w kulturze chrześcijańskiej

W okresie średniowiecza utrwalił się nader ponury pogląd na pośmiertny los miłośników tańca. Propagowana wówczas wizja miała budzić strach. Moralisci chrześcijańscy, nie szczędząc naturalistycznych detali, ukazywali tortury czekające w zaświatach na niepokornych biesiadników. Przykładowo Franciszka Rzymianka, mistyczka z XV w., tak opisywała rejon piekła specjalnie przygotowany dla pijaków i tancerzy:

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2014–2018 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant”.

Nie pozostawali bez kary, w szczególności ci oddani picciu [...] i szkodliwie trudzący się tańcem [...]. Byli zmuszani do picia skroplonej smoły, zmieszanej z innymi nieczystościami i zgniłym, wrzącym winem; byli też lizani językami ognia przez demony; ich gardła były rozdzierane ostrymi nożami w kształcie haka; i rzućani byli na pastwę w gębę żarłocznego węża, który bez przerwy ich gryzł².

Przekonanie o srogich karach czekających ludzi oddających się zabawom było także żywotne w późniejszych stuleciach. Klemens Bolesławiusz w *Echu IV o Piekle* następująco opisuje przymusowe wieczne tańce straceńców:

W płomieniach teraz nieszczęśni tańczą
z czarty, którzy im gorzko przyśpiewują.
O, jakby radzi biesiady przestali,
lecz grają dalej!³

Ten resentyment był konsekwencją kojarzenia tańca z kultami pogańskimi, magią i zwycięstwem w człowieku pierwiastka cielesnego nad duchowym. Taniec interpretowany był też przez niektórych pisarzy jako naigrawanie się z męki Chrystusa na krzyżu⁴. Niechęć chrześcijańskich moralistów do tańca rosła stopniowo. W *Starym Testamencie* taniec pojawia się kilkakrotnie jako czynność waloryzowana pozytywnie. Dawid tańczy przed arką przymierza (2Sm 6,5), w *Księdze Wyjścia* kobiety tańczą z radości ze zwycięstwa (Wj 15,20; Sdz 11,34; 1Sm 18,6n.; 21,12; 29,5) lub z okazji święta (2Sm 6,5). Także w psalmach taniec wyraża radość (Ps 30,12), stanowi formę adoracji Boga (Ps 149,3; 150,4). W *Pieśni nad pieśniami* ukazany został obrzęd tańca weselnego (7,1). W *Nowym Testamencie* taniec pojawia się w przypowieści Jezusa, który poucza wiernych o planie Bożym, przekazywanym przez Jezego posłańców na ziemi (Mt 11,17). Wczesne dzieje Kościoła wiążą się z adaptacją rytuałów kultur pogańskich (także tańca) do obrzędów religijnych⁵. Zaświadcza o tym m.in. Teodoret z Syrii w V w.:

W miejsce świąt ku czci Zeusa i Dionizosa oraz innych rocznic my obchodzimy uroczystości Piotra i Pawła, Romasza, Sergiusza, Marcelego, Panteleona, Antoniego, Maurycjusza i innych męczenników⁶.

Św. Bazyli w traktacie *O Duchu Świętym* twierdził jeszcze, że taniec należy do głównych zajęć aniołów oraz że łaska Ducha św. umożliwi człowiekowi

² „Non restavano senza particular pena tutti quelli dediti alla gola [...] e dannosi s'erano occupati come in danze [...]. Erano forzati di tracannare pece lique fatta, meschiata con altre lordure; e vino feti do e ballente; ò eran con lingue di fuoco leccati da Demonij; ò lacerati nelle gole con coltelli aguzzi e fatti ad uncino; e erano di più dati in preda ad un vorace serpente che continuamente li andava mordendo” (*Vita di Santa Francesca Romana, fondatrice dell'oblato di Torre de' Specchi*, Roma 1675, s. 95). Jeśli nie podano inaczej, wszystkie teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki.

³ K. Bolesławiusz, *Przerazliwe echo trąby ostatecznej*, oprac. J. Sokolski, Warszawa 2004, s. 87.

⁴ Zob. M. Zagórska-Acerboni, *Taniec w Polsce XIV i XV wieku*, w: *Seminaria staropolskie: Literatura w kontekstach kulturowych*, red. R. Krzywy, Warszawa 1997, s. 194–195. W pracy znajduje się także bogata bibliografia dotycząca problematyki tańca w dawnej kulturze.

⁵ Zob. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze: perspektywa antropologiczna*, Warszawa 1988, s. 83.

⁶ Cyt. za: A. Potocki, *Liturgia i taniec*, „Liturgia Sacra” 1999, s. 68.

taniec z aniołami. Na początku IV w. synod w Elwirze obradował nawet nad wprowadzeniem instrumentów muzycznych i tańca do liturgii (ostatecznie jednak odrzucono ten pomysł). Nadal obawiano się nawrotu wierzeń pogańskich, dlatego stosunek do zaadaptowanych obrzędów był bardzo zmienny. Już w VI w. na synodzie w Toledo zabroniono oddawać cześć świętym patronom poprzez taniec. Jan Chryzostom przypominał, że taniec Salome był przyczyną śmierci Jana Chrzciciela i wyraźnie stwierdzał, że „gdzie taniec, tam diabeł”⁷. W 826 r. rzymski synod karmił chrześcijan, tańczących w kościołach. Nie radzono sobie najwidoczniej z tym problemem, dlatego chcąc uniknąć konfliktów, włączano taniec do liturgii i nabożeństw pozaliturgicznych. W 1198 r. synod paryski zabronił tańców w świątyniach, na cmentarzach i podczas procesji. Wiek XIII otworzył interdzykt Odoona z Sully na tańczących w kościołach i cmentarzach, a do 1231 r. odbyły się trzy synody ponawiające to potępienie. Jeszcze w XV stuleciu tańce niepokoiły kościelnych moralizatorów, dlatego w 1435 r. sobór bazylijski nadal ponawiał zakazy tańców w świątyniach. Nie były one bezpodstawne. Zachowały się przekazy o tzw. sekcie tancerzy, powstałej w Niderlandach w latach siedemdziesiątych XIV w. Jej członkowie biegali nago po mieście, oddając się ekstacyzycznym tańcom i wykrzykując imiona szatańskie. Podobne zjawisko odnotowano na początku następnego stulecia w Strasburgu, gdzie tancerze wznosili okrzyki z prośbami o uzdrowienie do św. Wita, stąd też ukuto nazwę „tańca św. Wita”⁸. W dziele *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), pierwszym zarysie historii tańca, jezuita Claude-François Ménéstrier stwierdza, że w wielu katedrach we Francji, Hiszpanii i Portugalii nawet duchowni oddają się w jego czasach uroczystym tańcom, szczególnie w okresie Wielkanocy⁹.

Także polscy kaznodzieje przestrzegali przed tańcem. Przykładowo Jakub Wujek w *Postylli* wprowadził rozróżnienie między tańcem dobrym a złym, narzekając na swobodę obyczajów w Rzeczypospolitej:

Takowe [niemieszane – przyp. A.B.] tańce przygany nie mają. Albowiem nie dla rozkoszy ani dla jakiego wszeteczeństwa, ale ku chwale Bożej bywały sprawowane. A też tam osobno mężczyzna, a osobno niewiasty tańcowały: nie tak się mieszały, jak to u nas w obyczaj weszło. Lecz te nasze tańce nie wiem jako mają być wymówione, z których nic dobrego, jeno wszelakie grzechy, a wszelakie złości pochodzą. Bo te tańce naprzód diabeł wymyślił i onego cielca na puszczy, gdy się Mojżesz Panu Bogu modlił [...]. A Żydzi ulawszy sobie cielca, około niego tańcowali, jako pismo świadczy: „Iż siadł lud pospolity i jedli, pili, a potem wstali do tańca”¹⁰.

⁷ J. Chryzostom, *In Matthaeum homilia* 48,3. Cyt. za: B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1564.

⁸ Zob. M. Skrzypek, *Od menad i korybantów do tancerzy świętego Wita. Oświecenie francuskie o kulturach ekstacyzycznych*, „Euh” 1985, nr 3.

⁹ Zob. C.-F. Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris 1682, k. E₂v- E₃v. Na temat upodobania polskiego kleru do zabaw tanecznych i bezskutecznych zakazach hierarchów zob. J. Fijałek, *Życie i obyczaje kleru w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1997, s. 44–50. O tańcu w jezuickiej kulturze zob. A. Reglińska-Jemioł, *Mysł teoretyczna o sztuce tańca w piśmiennictwie jezuickim XVII i XVIII wieku*, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, M. Kuran, Łódź 2013, s. 297–307

¹⁰ J. Wujek, *Wykład „Pisma świętego”*. *Postilla catholica*, cz. 1, Komorów 1997, s. 239–240.

Zakazy duchowieństwa okazywały się jednak nieskuteczne, co celnie podsumował Jan Bystroń: „Kaznodzieje się oburzali, tak jak i do dziś dnia się oburzają, zresztą bez skutku”¹¹. O taneczności narodu polskiego zaświadcniają relacje obcokrajowców, którzy dziwią się wytrzymałości polskiej szlachty, potrafiącej tańczyć kilka godzin bez ustanku (z przerwami jedynie na toasty)¹². Obserwacje z okresu karnawału, z wesel, chrzcin czy innych uroczystości były źródłem egzemplów dla księży pouczających wiernych z ambony.

Na tym tle jako ewenement jawi się utwór *Płesy Jezusa z aniołami* jezuita Marcina Hińczy (1592–1668)¹³. Autor bowiem, wbrew panującym tendencjom, zwrócił uwagę na aspekty tańca zazwyczaj pomijane w ówczesnych ujęciach. Wbrew dominującemu stanowisku pisarz zreinterpretował kulturowe aspekty tańca, wykorzystując figurę tańca w wykładzie prawd wiary¹⁴. *Płesy* to jedno z pięciu obszernych dzieł emblematycznych Hińczy skoncentrowanych przede wszystkim na nauczaniu praktyk duchowych zgodnych z tradycją medytacyjną. Pełne brzmienie tytułu analizowanego dzieła sygnalizuje jego zawartość i jednocześnie zadziwia odbiorcę specyficznym połączeniem narodzin Chrystusa, męki krzyżowej i anielskiego tańca: *Płesy Jezusa z aniołami, naświętszego krzyża tańce* (1638).

II. Porządek i cel *Płesów aniołów*

Słowo „płesać” oznaczało zarówno klaskanie, tańczenie, skakanie, jak i triumfowanie¹⁵. Hińcza szczególnie uwypuklił w opisach radosne skoki aniołów, zajmujących się małym Jezusem. Taneczna symbolika dzieła mogła

¹¹ J.S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, t. 2: *Wiek XVI–XVIII*, Warszawa 1994, s. 203.

¹² Zob. J.S. Bystroń, dz. cyt., s. 205.

¹³ W przygotowaniu edycja krytyczna dzieła w opracowaniu autorki niniejszego artykułu. Marcin Hińcza to pisarz religijny znany głównie specjalistom. Wstąpił do zakonu jezuitów 28 lipca 1613 r. w Rzymie, gdzie studiował przez rok filozofię (1615/1616). Powrócił następnie do Polski, aby kontynuować studia filozoficzne w Kaliszu, a następnie teologiczne w Poznaniu. W 1626 r. został profesorem teologii moralnej. Pełnił funkcję rektora kolegiów w Gdańsku, Toruniu i Jarosławiu, a w latach 1633–1636 oraz 1667–1668 był prowincjałem jezuitów w Polsce. W 1649 r. był delegatem na IX Kongregację Generalną jezuitów w Rzymie. W latach 1658–1661 był misjonarzem dworskim biskupa kujawskiego Kazimierza Floriana Czartoryskiego. Pomimo dynamicznego rozwoju kariery i częstych podróży był również płodnym autorem literatury ascetycznej w językach polskim i łacińskim. Zachowały się także jego dwie mowy pogrzebowe i kazanie. Zob. *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy, 1564–1995*, oprac. L. Grzebień, Kraków 1996, s. 215.

¹⁴ Należy zaznaczyć, że o tańcu z aniołami polscy kaznodzieje wypowiadali się pozytywnie, przywołując słowa św. Jana Chryzostoma: „nie dla tańca dał nam Bóg nogi, ale abyśmy z aniołami tańczyli” (w innej wersji: „lecz byśmy skromnie chodzili”). Cyt. za: J. Tazbir, *Tańce uszteczne i dozwolone*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2000, s. 57.

¹⁵ *Słownik języka polskiego*, t. 4, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki, Warszawa 1904, s.v. „płasać”.

zaskakiwać siedemnastowiecznych czytelników, dlatego w dedykacji autor motywował jej zastosowanie zaślubinami swoich mecenasów – podskarbiego wielkiego koronnego Jana z Żurowa Daniłowicza z Zofią Tęczyńską. Pomysł nie był jednakże wynikiem inwencji jezuita. Pisarz chciał bowiem przypomnieć teologiczny wymiar zaślubin Jezusa z naturą ludzką i, poprzez odniesienie do *Pieśni nad pieśniami*, wytłumaczyć powód do radości, która powinna płynąć dla wiernych z cierpienia Jezusa na Golgocie¹⁶. Już w przedmowie ukazał autor paralelizm rozmyślań nad planem zbawienia i przyczynami jego powstania (zaślubiny opiekunów):

Wybrał się nieskończonego majestatu Bóg z nieba na nizinę ziemską szukać sobie Oblubienicę, Jaśnie Wielmożni M[ościwi] P[añstwo], i znalazł naturę ludzką, z którą ślub wiecznie nierozwiązany, w jednym bogatym w cnoty kościółku Panny Przczystej żywocie wziął i z niego po dziewięci miesięcy, w białej szacie ciała naszego, ozdobniejszy nad wszystkie syny ludzkie, wyszedłszy, światu się pokazał, tym wdzięczniejszy oczom, im dłużej w pałacach swoich przemieszkiwając, tęsknicę czynił oczekiwający i nadzieją się tylko pewną cieszącym. „*Veniet et non tardabit* (Ha 2,3) – Przyjdzie i nie nie opóźni”. Toż dopiero niebiescy dworzanie, trzymając dług w skrytości tajemnicę i one tylko tym, którym należało oznajmując, z wdzięczną muzyką ogłaszając i na wesele zapraszać ludzi poczęli. Puszczało i niebo ku ziemi ognie i światła niezwykajne, wzywając królów na toż wesele i oraz swoje radości oświadczając. Były i skoki i pęsy ucieszne na weselu, przedtym na świecie niewidziane. Abowiem Oblubieniec sam je dla siebie chował i od wieków one umiejąc, a potym wczasie anioły dworzany swoje w nie wprawując, naprzód wesoło w żywocie matki, a potym w stajni, toż dopiero i po różnych miejscach świata, ale najskoczniej przed łożnicą krzyżową i najkształtniej one wyprawił¹⁷.

Wędrownica Jezusa po ziemi, twierdzi jezuita, naznaczona była od początku do końca radością, do której współodczuwania zachęcają ludzi anioły. W dalszej części Hińcza porównuje zesłanie Jezusa z nieba do pojawienia się Zofii na dworze Daniłowicza:

Jaśnie Wielmożny Miłościwy Panie Podskarbi, W[aszej] M[iłości], memu Mościwemu Panu, z nieba ten klejnot spuszczone. Bóg ten klejnot dla domu W[aszej] M[iłości], mego M[iłościwego] P[ana], dochował. Do domu świetnego Jaśnie Wielmożną Mościwą Pannę Zofię z Tęczyna Tęczyńską wniósł, aby, żalobą ciemną serca tak długo zasłonione, od wzajemnych świetności uweselone zostawały¹⁸.

Taniec ma więc wyrażać radość nie tylko z zaślubin adresatów dedykacji, lecz także zaślubin Boga z naturą ludzką, czy – jak autor ukaże to w dalszych fragmentach – Jezusa z Kościołem. Pomysł rozwija autor w obszernym, liczącym ponad 700 stron dziele nawiązującym do tradycji piśmiennictwa medytacyjnego. *Pęsy Jezusa z aniołami* znacznie jednak odbiegają od kanonicznych wzorców kształtowanych przez podręczniki pobożności poszczególnych zakonów, o czym najlepiej zaświadcza *Przedmowa do czytelnika*:

¹⁶ Zob. P. Stępień, *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach: „Kazanie na dzień św. Katarzyny”, „Legenda o św. Aleksym”, „Lament świętokrzyski”, „Żołtarz Jezusow”*, Warszawa 2003, s. 20 i nast.

¹⁷ M. Hińcza, *Pęsy Jezusa z aniołami, naświętszego krzyża tańce*, Kraków 1638, s. [2–3] (w źródle stronie niepaginowane, tu i dalej liczbowanie stron przedmowy pochodzi od autorki).

¹⁸ Tamże, s. [21].

Lubo byś też oraz całego Płesu nie przeczytał, miej dosyć na której częście, liczbą którąkolwiek naznaczonej. A nawet lubo byś nie chował w czytaniu porządku, otworzywszy napadniesz na to, co każdego ucieszy, co do Boga pociągnie, co do poprawy i do najwyższej doskonałości poprowadzi, tylko żeby chciał naukę skutkiem wypełniać. Czasu nie opisuje do czytania, wszelki czas dobry, gdzie idzie o dobro duszy. Nie trzeba też z tą książką czekać Postu smutnego Wielkiego albo wesołego Bożego Narodzenia. Zawsze ucieszyć może białorumią Dziecina Jezus, który też, nigdy na świecie żyjąc, nie był bez męki, nie był też bez wesołości¹⁹. Nie rozumiej też, żebyś te Płęsy samym zakonnym oczom pokazał – wszyscy się z nich ucieszyć mogą, tak duchowni, jako i świeccy. Wszak też dla wszystkich skakał do krzyża Jezus, lubo nie wszyscy skok krzyżowy pojąć usiłują²⁰.

Instrukcja lekturowa stanowi odejście od reguł obowiązujących wcześniej w książeczkach służących do medytacji. Dla przykładu, *Ćwiczenia duchowne* Ignacego Loyoli wyznaczają czterdziestodniowy okres, w którym uczeń powinien zdążyć przejść wszystkie stopnie ćwiczeń, zaś Bernard z Clairvaux w dziele *O rozważaniu* dokładnie planuje, jaką modlitwę, ile razy i o jakiej porze powinien odmawiać czytelnik. Hińcza nie określił w punktach porządku medytacji, ale zdaje się uwzględniać jej założenia, ukazując czytelnikowi, jak powinien on wyobrażać sobie mękę Jezusa, co zgodne jest z ignacjańską techniką aplikacji zmysłów (*applicatio sensuum*). Medytujący ma zadawać sobie szczegółowe pytania: kto działa (*quis?*), co działa (*quid?*), gdzie działa (*ubi?*), jakimi środkami się posługuje (*quibus auxiliis?*), jaki jest cel jego działania (*cur?*), jakim sposobem działa (*quomodo?*), w jakim czasie działa (*quando?*), aby następnie pojąć tajemnicę zakrywaną przez pozory świata materialnego. Mistycy zaznaczali często rolę władz umysłowych w tym procesie i tłumaczyli, w jaki sposób wykorzystać zmysły²¹, aby odkryć umysłem ukryte prawdy wieczne.

Warto też zaznaczyć, że Hińcza nie kieruje swojego utworu do konkretnej grupy, lecz zakłada szeroki adres społeczny. Oczywiście, nie jest to przypadek: propagowanie medytacyjnego sposobu życia wynikało w dużej mierze z założeń ruchu kontrreformacyjnego²². Na początku innego zbioru medytacji Hińcza umieścił *Zalecenie rozmyślenia*, w którym za Albertem Wielkim ukazał wyższość medytacji nad wszelkimi innymi sposobami oddawania czci Bogu:

Prosta Męki Pańskiej pamiętka i rozmyślanie więcej pożytku przynosi człowiekowi, aniżeli by o chlebie i o wodzie cały rok pościł. Więcej niżeliby się na każdy dzień do krwi siekli i dyscyplinował. Więcej niż kiedy by cały psalterz na każdy dzień mówił²³.

¹⁹ Tamże, s. [28–29].

²⁰ Tamże, s. [29].

²¹ Wykorzystanie zmysłów w medytacji charakterystyczne jest właśnie m.in. dla jezuitów. Bernard z Clairvaux uważał to za zbędny, wręcz szkodliwy, sposób rozmyślenia. Zob. M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 2001.

²² Zob. K. Górski, *Religijność ludzi świeckich*, w: *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986.

²³ M. Hińcza, *Król Bolesny Jezus Chrystus*, Lublin 1631, s. [1].

Podobną opinię na temat zewnętrznych oznak pobożności głosił Ignacy Loyola. W korespondencji z ojcami Andrzejem z Oviedo i Franciszkiem z Tejedy stwierdzał, że nie wierzy w poruszenia duszy osób, które skupiają się jedynie na kilkugodzinnym oddawaniu się modlitwie czy umartwianiu ciała²⁴.

III. Tańczący Jezus w tradycji i *Płesach Jezusa z aniołami*

Aby zrozumieć znaczenie „płesu” w całym cyklu medytacji Hińczy, należy przyjrzeć się mottom umieszczonym na samym początku dzieła. Pierwsze z nich pochodzi z *Pieśni nad pieśniami* i od razu umiejscawia utwór w kontekście tematyki miłości oblubieńczej: „Ecce iste venit falienis in montibus transiliens coles”²⁵. Drugie motto nawiązuje do koncepcji Filona Aleksandryjskiego identyfikującej Jezusa z Logosem: „VERBUM Divinum choreas in orbem ducit”²⁶. Ostatnie pochodzi z homilii XXIX Grzegorza Wielkiego. Zdrada ono cel zstąpienia Jezusa z nieba oraz jego specyficznych skoków po okręgu ziemi: „Quosdam pro nobis faltus manifestata per carnem VERITAS dedit”²⁷. Słowa Grzegorza Wielkiego zacytował autor także w dedykacji:

Przychodząc na odkupienie nasze, niestałe skoki wyprawiał. Chcecie, bracia, niektóre jego skoki poznać? O jako nierówne! Jak różne od skoków wiecznych, które na łonie Ojca wyprawował! Z nieba przyszedł do żywota, z żywota do żłobu, z żłobu do krzyża, z krzyża do grobu i jakoby cyrkuł taneczny kończąc: z grobu wrócił się do nieba. Oto żeby nas za sobą do skoków przychęciła, niektóre skoki dla nas objawiona przez ciało Prawda przedwieczna uczyniła. Abowiem wyskoczył jako olbrzym na bieganie, abyśmy i my z serca radosnego zachęceni do skoków zawołali na niego: „Ty, który przodujesz, Oblubieńcze, w skoku, pociągni nas za sobą, pobierzemy na wonność olejków twoich. Lubo nie możemy cię dojrzeć w tańcu chyżo skaczącego, przynamniej za wonnością wdzięczną twoją pobierzemy”²⁸.

Przywołane autorytety oraz dedykacja dawały klucz, który otwierał czytelnikowi zamysł dzieła ufundowany przez metaforyczne rozumienie tańca, ale też tłumaczyły takie jego ujęcie, które pozostawało w sprzeczności z kaznodziejskimi napomnieniami. Taniec Jezusa w dziele Hińczy to zatem figura planu Boga, który wydał swego Syna na mękę, aby przewycięzył grzech pierworodny. Jak u św. Grzegorza, Chrystus jawi się jako drugi Adam, w którym natura cielesna nie panuje nad duchową.

²⁴ Zob. O. Bednarz, *Modlitwa ignacjańska*, w: I. Loyola, *Pisma wybrane*, t. 2: *Komentarze*, Kraków 1968, s. 520.

²⁵ „Oto on! Oto nadchodzi! Biegnie przez góry, skacze po pagórkach” (Pnp 2,8). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z *Biblii* podawane są w brzmieniu z wydania *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.

²⁶ „Albowiem Boski Logos, przez większość ludzi nazywany losem, krąży po okręgu”. Filon Aleksandryjski, *O niezmienności Boga*, w: tegoż, *Pisma*, t. 2, tłum. S. Kalinkowski, Kraków 1994, s. 49. Uzasadnione byłoby w tym fragmencie posłużenie się określeniem „fortuna” zamiast „los”, por. frazeologizm: „Fortuna kołem się toczy”.

²⁷ „Oto by nas nakłonić, żebyśmy biegli za nią, Prawda ukazana w ciele uczyniła to dla nas”. Grzegorz Wielki, *Homilie*, tłum. W. Szoldrski, Warszawa 1970, s. 95: II 29,10.

²⁸ M. Hińcza, *Płesy Jezusa z aniołami...*, s. [7].

Z kolei nawiązanie w dalszej części przedmowy do alegorycznych wykładni *Pieśni nad pieśniami* pozwala Hińczy przypomnieć, że człowiek powinien wciąż szukać niebiańskiego Oblubieńca, nigdy nie powinien gubić jego śladu, podążając (a nawet biegnąc) za nim. Tę „gonitwę” duszy za Jezusem przedstawiało wówczas wiele zbiorów emblematycznych – wystarczy choćby wspomnieć *Pia desideria* Hermana Hugona czy *Amoris divini et humani antipatia sive Effectus varii*, na których opierał się Zbigniew Morsztyn, pisząc swoje *Emblemata*²⁹. Jan Szkot Eriugena wywodził wręcz słowo „Bóg” z greckiego „theo”, czyli „bieg”. Bóg miałby być więc „tym, który biegnie”, co oznacza, że pośpiesznie okrąża całą ziemię, docierając do całego stworzenia:

Istotnie On sam biegnie we wszystkich rzeczach i żadną miarą nie stoi, lecz biegnąc napelnia wszystko, zgodnie z tym, co zostało napisane: „Mknie chyżo Jego słowo” (Ps 147,15)³⁰.

Przedstawienie i eksplikację „skoków” Jezusa łączy Hińcza z nakazem naśladowania, które jest najlepszym sposobem zbliżenia się do Niego. Na konieczność *imitatio Christi* zwraca jezuita uwagę na końcu każdego *Płesu*, a całe dzieło kończy wskazaniem „środka”, dzięki któremu główny cel (zbawienie duszy) może zostać osiągnięty:

Tak trzeba płęsy na świecie, duszo, odprawować. Snadno po krzyżu jak na wozie – piechotą idzie, kto krzyża tu nie czuje albo kto, czując, nie miłuje. Świetno na krzyżu, bo w tym największa chwała duszy, która co cierpi dla Jezusa. O, jak świetny wjazd wjeżdżającej na krzyżu do nieba duszy!³¹

Dusza do ojczyzny niebieskiej może dostać się tylko poprzez krzyż, a więc współodczuwanie męki, którą cierpiał Jezus (*compassio*), co u Hińczy równoznaczne jest z tańcem ze Zbawicielem.

Motyw płasającego Zbawiciela był od dawna obecny w tradycji chrześcijańskiej, jednakże nie w jej głównym nurcie. Tańczący Jezus pojawia się w *Hymnie Chrystusa tańczącego* w apokryfie traktującego o żywocie św. Jana (94), będącym gnostyckim dodatkiem do tekstu. Był on czytany m.in. przez manichejczyków, do których początkowo przynależał św. Augustyn. Warto odnotować, że manichejczycy oddawali cześć Bogu właśnie poprzez taniec (dozwolone były wśród nich obrzędowe tańce kobiet z mężczyznami). Hymn poprzedzają słowa Jezusa, który podczas ostatniej wieczerzy nakazuje uczniom chwycić się za ręce i stworzyć krąg. Następnie zwraca się do nich słowami: „Zanim mnie wydadzą, zaśpiewajmy hymn Ojcu, i tak wyjdziemy na przeciw temu, co ma nastąpić”³², by następnie

²⁹ Motyw umykającego Oblubieńca, za którym dusza winna podążać, był niezwykle popularny w literaturze barokowej, czego przykładem jest np. oda II 19 Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, będąca emulacyjną parafrazą ody I 23 Horacego.

³⁰ Jan Szkot Eriugena, *Periphyseon*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2009, s. 95: I 452B.

³¹ M. Hińcza, dz. cyt., s. 691.

³² *Dzieje Jana*, tłum. R. Zarzeczny, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2, cz. 1: *Apostolowie*, red. M. Starowieyski, Kraków 2007, s. 305.

zaintonować pieśń. Jezus rozpoczyna od pochwały Ojca, Słowa, Łaski i Ducha Świętego³³. W dalszych zwrotkach hymn składa się z przeciwstawnych paralel: „Chcę być zraniony,/ Chcę także ranić”. W strofach 7–9 pojawia się postać Łaski, która nawołuje do tańca. Wraz z nią tańczy „Jedna Ogdoada” i „Liczba dwunastu”. Istotny wydaje się fragment poświęcony wiedzy, w którym nieoświecony nie oddaje się tańcom: „Ten, co nie tańczy,/ Wydarzeń nie pojmuję”. Następnie zachęca Jezus:

Odpowiadając na mój taniec, zobacz siebie we mnie, gdy mówię:
A widząc to, co ja czynię, zamilknij o mych tajemnicach!
Ty, który tańczysz, zrozum, co czynisz,
Bo twoją jest cała ludzka męka, którą ja mam wycierpieć.
Bo zresztą nie mógłbyś zupełnie zrozumieć swojego,
Gdybym Ja, Słowo, nie został dla ciebie posłany od Ojca.
Ty, który widzisz, co czynię, widzisz Mnie cierpiącego,
A ujrzawszy to, nie stanąłeś, ale cały się poruszyłeś.

Jeśli zaś pragniesz poznać moje amen,
Przez Słowo igrałem we wszystkich rzeczach i zupełnie się nie zawstydyłem.
Ja zatańczyłem, ty zaś wszystko rozumiesz.
A zrozumiawszy, zawołaj:
„Chwała Tobie, Ojcze, Amen”³⁴.

Taniec stanowi w pieśni medium pośredniczące między Jezusem a człowiekiem, a środek prowadzący do zbawienia.

W tekście Klemensa Rzymskiego zachowało się też poświadczenie zawierającego analogiczne wskazówki testamentu przekazanego apostołom przez Jezusa po zmartwychwstaniu³⁵. Również św. Cyryl opisał rytuał tańca Jezusa³⁶. W apokryficznej ewangelii Bartłomieja znajduje się opis podobnego tańca, tyle że zorganizowanego przez Matkę Boską, która – podobnie jak jej Syn – zleciła uczniom stworzenie kręgu i wykrzykiwała modlitwę w nierozpoznawalnym języku do Boga. Następnie modlący się mieli spowodować mocą swego tańca, że w środku kręgu objawił się sam Jezus³⁷. Do wychwalania Boga przez taniec zachęcał także Klemens Aleksandryjski:

powinno się tańczyć w okręgu z aniołami, dookoła Niego, który jest bez początku, ani końca, jedynym, prawdziwym Bogiem, podczas gdy Boski Logos będzie śpiewał wśród nas³⁸.

Fragment wyjaśnia się następująco: jeśli wierny chciał uczestniczyć w misterium mszy chrześcijańskiej, powinien tańczyć w kręgu wokóło

³³ Tamże, s. 306–307.

³⁴ Tamże, s. 293–339.

³⁵ H. Nibley, *The Early Christian Prayer Circle*, „Mormonism and Early Christianity” 1987, s. 49.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Klemens Aleksandryjski, *Cohortatio ad Gentes* 12. Cyt. za: F.M. Huchel, *The Cosmic Ring-Dance of the Angels. An Early Christian Rite of the Temple*, London 2009, s. 5.

ołtarza z Eucharystią³⁹. Taniec w kole przedstawiony w *Hymnie Chrystusa tańczącego* i opisany przez Klemensa Aleksandryjskiego ilustruje starożytną jeszcze wiarę w możliwość pozyskania magicznej siły od osoby okrążanej⁴⁰. Przywołane źródła wskazują na obecność tego motywu w tradycji wczesnochrześcijańskiej, do której Hińcza wprost nawiązuje.

IV. Rola aniołów w tańcu

Anioły w *Nowym Testamencie* stale towarzyszą Chrystusowi. Maryja dowiaduje się o planie Bożym od Archaniola Gabriela. Posłańcy niebiańscy czuwają nad narodzinami Jezusa w stajence, chronią Go przed Herodem, prowadzą Trzech Mędrców, pomagają na pustyni po szatańskim kuszeniu, pocieszają w Getsemani. W scenie pochycenia w Ogrójcu Jezus zwraca się do apostołów, mówiąc, że nie potrzebuje ich pomocy: „Czyż mniemasz, żebym nie mógł prosić Ojca mego, a nie wystawiłby mi zaraz więcej niż dwanaście hufców aniołów?” (Mt 26,53). Obraz aniołów towarzyszących Jezusowi mocno zakorzenił się także w wyobraźni egzegetów, pisarzy i artystów chrześcijańskich. Na przykład Grzegorz Cudotwórca, opisując Jezusa, stwierdza, że otaczają go anioły wyśpiewujące Jego chwałę w niebie i głoszące pokój na ziemi⁴¹.

W kolejnych *Płesach* czytelnik dzieła Hińczy spotyka tańczące anioły, które przynoszą nowo narodzonemu Jezusowi narzędzia męki. Są to kolejno: kielich (I), pochodnia gorejąca z latarnią (II), sznur (III), rękawica i łańcuch (IV), biała szata (V), bicz i różga (VI), słup (VII), korona cierniowa (VIII) oraz trzcina (IX). Równoległe do tekstu *arma Christi* przedstawiane są na emblematycznych rysunkach, na których widoczne są także inne motywy pasyjne, np. kogut, który zapiał trzy razy, gdy Piotr wyrzekł się Jezusa, czy miecz, którym św. Piotr odciął rzymskiemu żołnierzowi ucho. W *Płesie X* anioły zaczynają konstruować krzyż, przybijając do siebie belki i ostrząc go niczym brzytwę:

Łatwiej po brzytwach ostrych, snadniej po bystrych mieczach i subtelnie zakończonych szpadach skoki wyprawić aniżeli na jak najlepiej wygładzonym krzyżu, coś tam w nim zawsze znajdzie ostrego⁴².

³⁹ Zob. tamże, s. 6.

⁴⁰ M. Zagórska-Acerboni, dz. cyt., s. 166–167. Zob. E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.

⁴¹ Zob. H. Nibley, dz. cyt., s. 6. Na temat aniołów w literaturze tego okresu zob. D. Dybek, *Anioł w piśmiennictwie polskim XVII i XVIII wieku*, Wrocław 2012. O przedstawieniach ikonograficznych zob. M. Jover, *Chrystus w sztuce*, tłum. T. Łozińska, E. Morka, Warszawa 1994; G. Jurkowlaniec, *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001; Z. Kliš, *Paruzja. Przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy środkowej*, Kraków 1999; S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000.

⁴² M. Hińcza, dz. cyt., s. 669–670.

W pierwszej części każdej medytacji autor wielokrotnie gani anioły za radosne tańce w obliczu krzyża. Zwroty te są bardzo emocjonalne: „Jeszcze czemu to, Duchowie Pańscy, skaczecie wszyscy po zielonej traweczce? Skoczyć też było któremu na bronie?”⁴³. Twórca grozi wręcz aniołom: „Niech będzie, co chce. Igrajcie, jako chcecie, aniołowie, doigracie się, wierzcie mi, obróci się wam to wesele w lament – wszak wiecie, co napisano: «aniołowie pokoju rzewnie płakali»”⁴⁴. Napomnienia te Hińcza koryguje w paralelnych wobec każdego podrodziału punktach-odpowiedziach, tłumacząc zasadność działań aniołów, które mają lepszy ogłąd planu Bożego niż człowiek. Końcowe „płęsy” przedstawiają coraz szybsze skoki aniołów i coraz głośniejszą muzykę w niebie, którą porównuje Hińcza do dość żwawych melodii: „Muzyka barzo skoczno przygrywa, jakoby gonionego” i „Muzyka jakiś żołnierski ples wygrywa”⁴⁵.

Taniec anielski w obecności Boga został opisany m.in. przez św. Bazylego i św. Grzegorza z Nazjanzu, którzy nawoływali do naśladowania aniołów, przyznając wszelkim ich czynnościom znamiona sakralne. Właśnie dlatego Hińcza zaleca podążanie za ich wzorem, mimo że taniec w połączeniu z rytuałem religijnym może się wydawać obrazoburczy. Jednocześnie autor zaznacza jednak, że taniec anielski to niedoskonałe naśladowanie Jezusa:

Nie umie nigdy tak skoczyć Anioł, chociaż tak dawno w niebieskim p[ł]as[ę] wesełu, jako to Dziecię, które się dziś urodziło. A choćby z nich który chciał próbować, nie dopuściłby tego Jezus, bo jemu własna ludzi nauczyć jako ostrożnie po krzyżach mają skakać. Wielkiej tej sztuki tylko sam Jezus uczy, sam tylko uczy roztropności, aby zaś krzyże w niesmak nie przyszły, choćby i przedtym smakowały⁴⁶.

Zstąpienie na ziemię aniołów z Jezusem tłumaczy się także ich pragnieniem poznania tajemnicy istoty Boga. Anioły podążyły za Jezusem na ziemię, aby obserwować plan Boży, którego według niektórych Ojców Kościoła nie były świadome – tajemnicę tę znali jedynie Bóg Ojciec, Syn Boży i Duch Święty. Anioły nie chciały przegapić tańca miłości, jakim był plan zbawienia człowieka⁴⁷.

W kompendium medytacyjnym Hińczy działania aniołów przede wszystkim służą za wzorzec człowiekowi. Zbawiciel przewyższa posłańców niebieskich w tańcu, dlatego to nie one uczą Go „skok wyprawować”, lecz odwrotnie. Zadaniem aniołów jest zatem dzielenie radości z Chrystusem, a nie pomaganie mu w dziele zbawienia, ponieważ ma on wystarczającą moc, aby dopełnić wolę Ojca samodzielnie.

⁴³ Tamże, s. 673.

⁴⁴ Tamże, s. 656.

⁴⁵ Tamże, s. 65, 85. Zob. też M. Zagórska-Acerboni, dz. cyt., s. 166–174. Autorka opisuje, do jakich melodii tańczono w dawnych wiekach.

⁴⁶ M. Hińcza, dz. cyt., s. 674

⁴⁷ Zob. B. Pitre, *The Lord's Prayer and The New Exodus*, w: *Letter and Spirit: The Authority of Mystery, the Word of God and the People of God*, Ohio 2011, red. S. Hahn, D. Scott, s. 51–67.

V. Wymiar kosmiczny skoków Jezusa

Chrześcijańska symbolika ciał niebieskich, gwiazdozbiorów, ich ruchu itp. jest bardzo złożona, często też nawiązuje do tradycji pogańskich. Do częstych należały dawniej zestawienia np. Jutrzenki i Maryi jako tej, która zapowiedziała nadejście Słońca-Jezusa („z łona przed jutrzzenką zrodziłem ciebie” [Ps 110,3])⁴⁸. Także Hińcza zespolił opis narodzin Jezusa oraz Jego śmierci z wymiarem kosmicznym. W dedykacji kaznodzieja pisze o zstąpieniu bóstwa na ziemię i Jego zaślubinach z naturą ludzką, podczas których: „były i skoki, i płesy ucieszne [...], przedtym na świecie niewidziane”⁴⁹. Wesele było wielkim widowiskiem, bo – jak zaświadcza Hińcza, odwołując się ponownie do nauk zawartych w homilii Grzegorza Wielkiego – ukazywało zejście Jezusa na ziemię (pierwszego skoku tanecznego) jako spełnienie przedwiecznego planu Stwórcy:

Abowiem Oblubieniec sam je [skoki – przyp. A.B.] dla siebie chował i od wieków one umiejąc, a potym w czasie anioły (dworzany swoje) w nie wp<r>awując – naprzód wesoło w żywocie Matki, a potym w stajni, toż dopiero i po różnych miejscach świata, ale najskoczniej przed łożnicą krzyżową i najkształtniej one wyprawił⁵⁰.

Do łożnicy krzyżowej zaprowadziła Jezusa miłość do człowieka, dlatego opis męki odwołuje się stale do alegorycznych sensów *Pieśni nad pieśniami*, w której oblubienica woła do ukochanego: „Otoś ty jest piękny, miły mój, i wdzięczny! Łoże nasze kwiecia pełne” (PnP 1,15). Hińcza zastrzega jednak, że Chrystus bez ustanku radośnie płąsa po ziemi, przywołując jednocześnie przypowieść o pięciu pannach głupich i pięciu roztropnych, symbolizujących dusze wyczekujące miłości Oblubieńca.

W swym dziele Hińcza zawarł kilkupoziomową symbolikę zbawienia. Taniec Jezusa z aniołami jest przyrównywany do ruchu Słońca, Księżycy i gwiazd po okręgu. Kolejną symboliczną wizję pisarz rozpoczyna odwołaniem do wypowiedzi Mądrości z *Księgi Przysłów*: „Ja byłam przy Nim mistrzynią, rozkoszą Jego dzień po dniu, cały czas igrając przed Nim, igrając na okręgu ziemi, znajdując radość przy synach ludzkich” (Prz 8, 30–31). W *Płesach* to Jezus „igra po okręgu ziemi”, co Hińcza zaraz odnosi do wyobrażeń pogańskich o kole Fortuny:

Nie od wszystkich jednak bywa poznany, abowiem że na koło płąsze i tańcuje, niektórzy (zwłaszcza prości) mówią, że Fortuna po świecie płąsze, Fortuna tańcuje⁵¹.

Pisarz przywołuje słowa Filona Aleksandryjskiego z *Księgi o niezmierności Boga*, które poprawnie, jego zdaniem, wyjaśniają biblijny passus:

⁴⁸ Wyjątkowo podaję tłumaczenie za Wulgatą: *ex utero ante luciferum genui te*. Por. M.K. Sarbiewski, *Bogowie pogan*, tłum. K. Stawecka, Wrocław 1972, s. 373.

⁴⁹ M. Hińcza, dz. cyt., s. [4].

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. [9].

Słowo Boskie mówi: „w koło tańcuje”, co pospolity lud Fortuną zowie i wszystkie narody przegładając to tym, to owym państwo abo daje, abo odejmuje⁵².

Zaznaczyć należy, że łączenie Jezusa z Fortuną ma bardzo stary rodowód. Tradycja ta była także żywa w czasach Hińczy. Opisując monetę z wizerunkiem bogini, która trzyma róg obfitości i ster okrętu, Maciej Kazimierz Sarbiewski twierdził:

Fortuna nie jest niczym innym, jak ową mocą Bożą, która kieruje naszym umieszczonym w niepewności życiem, jak okrętem zdążającym do portu wieczności, i dostarcza nam wszelkiej obfitości rzeczy, wystarczającej dla dobrego spędzenia życia⁵³.

Hińcza abstrahuje jednak od tej tradycji. W dalszych słowach rozwija myśl Filona: „Jakoby chciał wyrazić Philo, że Słowo przedwieczne nakazało Słońcu, Księżycowi, gwiazdom i innym planetom niebieskim, aby mu gdzie się obróci świeciły”⁵⁴. Myśl stanowi odwołanie do *Księgi Barucha*, przedstawiającej rozmowę Boga z gwiazdami: „Wezwał je. Odpowiedziały: «Jesteśmy». Z radością świecą swemu Stwórcy” (Ba 3,35). Fragment ten nawiązuje także do pierwszych rozdziałów *Księgi Rodzaju*, w której Bóg stwarza świat. Hińcza rozpoczyna w ten sposób alegoryczną egzegezę fragmentów *Pisma świętego* i dzieł pisarzy patrystycznych, w których Jezus porównywany jest do Słońca, Maryja do Księżycy, zaś anioły do gwiazd. W *Starym Testamencie* Jezus nazwany został wprost „Słońcem Sprawiedliwości” (*Sol Iustitiae*), co umożliwiło utożsamianie go z Heliosem, jadącym w kwadrydze po niebie⁵⁵. Jezuita ponownie nawiązuje do metaforyki tańca – gwiazdy płasają wokół Słońca w dowód uwielbienia, zaś Księżyc-Maryja to najpiękniejsza z gwiazd⁵⁶. Motyw kosmicznego tańca został przejęty przez chrześcijaństwo z pism antycznych, m.in. za pośrednictwem dzieł Plotyna⁵⁷. Anioły przyrównywane były do gwiazd, a także do poruszcycieli sfer w kosmosie. Boecjusz stwierdził, że muzyka sfer opisana przez Platona to echo muzyki anielskiej. Anioły wypełniały więc firmament niebieski, a ich główna funkcja – adoracja Boga – także znalazła odzwierciedlenie w wymiarze kosmicznym.

⁵² Tamże. Zob. też Klemens Aleksandryjski, *Pisma*, tłum. S. Kalinkowski, Kraków 1994, s. 124.

⁵³ M.K. Sarbiewski, dz. cyt., s. 555. Zob. J. Sokolski, *Bogini, pojęcie, demon: Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996, s. 58.

⁵⁴ M. Hińcza, dz. cyt., s. [9].

⁵⁵ D. Forstner, dz. cyt., s. 335–338. Wiązało się to z przeniesieniem kultu solarnego z pogańskich wierzeń na postać Chrystusa w pierwszych wiekach naszej ery.

⁵⁶ Orygenes w komentarzu do *Księgi Rodzaju* w ruchach księżyca i słońca dostrzega misterium Chrystusa i Kościoła: „Jak słońce i księżyc są dwoma dużymi światłami na sklepieniu nieba, tak dla nas takimi światłami jest Chrystus i Kościół” – oświetlają bowiem dusze ludzi. Zob. Orygenes, *Homilie o Księgach Rodzaju, Wyjścia i Kapłańskiej*, tłum. S. Kalinkowski, Warszawa 1984, s. 27.

⁵⁷ J. Miller, *Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto 1986. Za: J. Nohrnberg, *Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity by James Miller*, „Speculum” 1988, nr 2, s. 438–443.

W *Płesie drugim*, w którym aniołowie przynoszą Jezusowi latarnię ze świecą, Hińcza dziwi się ich poczynaniom, ponieważ sam Chrystus – jak zaznacza – jest przecież światłością:

Jest w rękach tej Dzieciny słońce i księżyc, są świetne gwiazdy. Jest w rękach „jego ogniste prawo” [Pwt 33], świetniejsze niżeli ono, które na górze Mojżesz widział w rękach Boga. Co większa, samo to Dziecię światłem jest całego miasta Jeruzalem własnym. Tak bowiem mówił prorok: „Przyszło światło twoje Jeruzalem” [Iz 60], a niemiałoby oświecić stajni? Ale to mniejsza, żeby Dziecina światłem była jednego miasta, światłem jest wszystkiego świata według Jana świętego: „Przyszło światło na świat” [J 1]⁵⁸.

Symbolika świetlna i ognista związana jest także z wyobrażeniami paruzji, podczas której zapanuje na ziemi całkowity mrok rozświetlany jedynie blaskiem Zbawiciela i jego ognistego tronu (Am 5,18). Tron Boga zaś wyobrażany był w ikonografii także jako skupisko aniołów. Wreszcie zarówno Jezusa, jak i Matkę Boską ukazywano w mandorli, często otoczonej przez adorujących aniołów. Pseudo-Dionizy Areopagita w *Hierarchii niebiańskiej* wymienia „rodzaje” aniołów, które różnią się między sobą stopniem wtajemniczenia w tajemnicę istoty Boga, wyobrażanego, w przypadku adoracji anielskiej, właśnie pod postacią ognia⁵⁹. Przywołuje m.in. proroctwo Daniela, w którym Chrystus jawi się jako siedzący na tronie z ognia, z którego wydobywał się płomień: „i służyło tysiąc tysięcy Mu, a dziesięć tysięcy razy dziesięć tysięcy stało przed nim” [Dn 7,9].

Drugie zejście Chrystusa – wraz z Jego hufcami niebiańskimi – jest dokończeniem planu zbawienia. Odkupienie człowieka odbywa się poprzez zatoczenie kręgu na ziemi i powrót do nieba. Jak przedstawia zmartwychwstanie Hińcza? Brak w *Płesach* sceny męki – jest ona jedynie przywoływana podczas opisywania podarków anielskich czy powoływania się na *Pismo święte*. *Płesy* kończą się opisem tańca aniołów i Jezusa wokół krzyża oraz „wjazdem” Dzieciątka do nieba na „wozie”, którym okazuje się krzyż. Medytujący z książeczką Hińczy może teraz ujrzeć całą drogę krzyżową, kończącą się u bram nieba: „I dlategoż też aż tam otwarta wysoko droga krzyżowi, aby poznała dusza, że same nieba otwierają się na krzyżu będącemu”⁶⁰. Ponownie można by przywołać porównanie Jezusa do Heliosa, który niczym na rydwanie-krzyżu wjeżdża do ojczyzny niebieskiej.

VI. Podsumowanie

Płesy aniołów to zatem ciekawy cykl medytacyjny, mający na celu wyjaśnienie sensów planu zbawienia w sposób możliwie przystępny dla

⁵⁸ M. Hińcza, dz. cyt., s. 17.

⁵⁹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, w: *Pisma teologiczne*, t. II, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 125–129.

⁶⁰ M. Hińcza, dz. cyt., s. 690.

przeciętnego czytelnika. Służy temu metafora tańca, co na tle tradycji medytacji katolickiej stanowi wyjątkowy gest. W *Płesach* brak charakterystycznego dla katolickich medytacji epatowania cielesnym wymiarem cierpienia Chrystusa podczas męki. Jezuita nie każe „patrzeć” czytelnikowi na umartwionego Zbawiciela i jego makabrycznie umęczone, ludzkie ciało, lecz podkreśla przede wszystkim radosny w swych konsekwencjach plan wcielenia, a mianowicie: odkupienie człowieka, z którego winien się czytelnik cieszyć wraz z aniołami i Chrystusem. Hińcza wyzyskał różne płaszczyzny semantyczne tańca figur, angażując je do rozważań teologicznych. Bazując na homiliach Grzegorza Wielkiego, Filona Aleksandryjskiego i *Pieśni nad pieśniami*, wytłumaczył figurę tanecznych „skoków” Jezusa, który „zeskakuje” na ziemię do łona matki, okrąży świat, biegnąc i podskakując, aby dokonać ostatniego skoku – triumfalnego powrotu do nieba. Autor dzieła dostrzegł w płesach, wbrew negatywnej ocenie zabaw tanecznych dokonanej przez moralistów kościelnych, ważny element doświadczenia religijnego, wyzyskując zapomnianą, wczesnochrześcijańską tradycję rozpatrywania tańca jako istotnego środka komunikacji między człowiekiem a Bogiem. Nadał tym samym tańcowi charakter przeżycia religijnego, zalecając jednak jego „praktykowanie” w sferze intelektualnej i duchowej – podczas medytacji.