

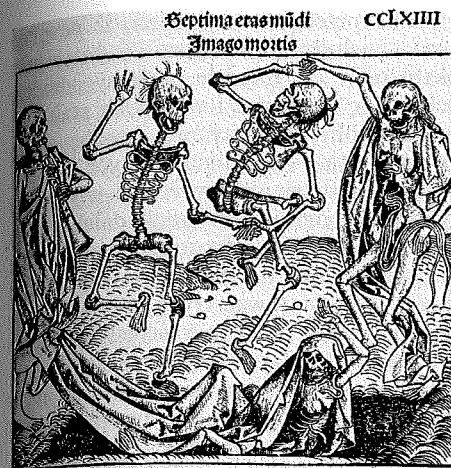
Miejsce czasowego pobytu dusz ludzi sprawiedliwych nie zawsze przyjmowało postać ukwieconej łąki. W *Visio s. Pauli* np. zostało ukazane jako ziemia lśniąca siedem razy bardziej niż srebro, pokryta bujną roślinnością i przypominająca zarówno biblijny Raj (*Rdz*, 2, 8–14), jak też mityczną krainę obfitości, którą przecina rzeka miodem i mlekiem płynąca. Ale już w *Dialogach* papieża św. Grzegorza zarysował się obraz zielonej łąki, pokrytej wonnymi kwiatami, po której poruszały się rzesze białych postaci. Była ona usytuowana w pobliżu Nowej Jerozolimy (Miasta Bożego, ukształtowanego zgodnie z obrazem zawartym w *Apokalipsie* św. Jana (21, 9–22, 5), za „mostem łęku” (zawieszonym nad ciemną rzeką, gdzie kłębili się szatani polujący na grzeszników), po którym musiała przejść każda dusza po opuszczeniu ciała zmarłego człowieka.

Obraz zielonej łąki zadomowił się w średniowiecznych wizjach europejskich. Dobrze znany sztuce sakralnej (charakterystyczny m.in. dla mozaiki w bazylikach wczesnochrześcijańskich, zwłaszcza Rawenny i Rzymu, przewijający się przez malarstwo religijne dojrzałego średniowiecza) — przeniknął do różnych form piśmiennictwa kościelnego, w tym zwłaszcza do kaznodziejstwa i do *exemplów*, stając się toposem swoistej „wyobraźni zaświatowej”. Na przełomie XIII i XIV wieku polski kaznodzieja, Peregryn z Opola, tak opisał w *exemplum* owo miejsce, opowiadając o wędrówce duszy bohatera: „Dostał się na pewną przepiękną łąkę, pokrytą różnaitością przeróżnych kwiatów, od których biła dziwna słodycz” (tłum. T.M.). Obraz zielonej łąki był więc bliski nie tylko polskim czytelnikom utworów wizyjnych (*litterati* — duchownym i świeckim), ale poprzez praktykę kaznodziejską przenikał do wyobraźni mas wiernych.

Pieśń *Dusza z ciała wyleciała*, ułożona zapewne w środowisku kościelnym, a spopularyzowana m.in. jako część parateatralnego widowiska przykościelnego przeznaczonego dla nieuczonej publiczności, łatwo przeniknęła do poezji ludowej. Łagodny obraz pośmiertnego losu duszy sprawiedliwego człowieka — w przeciwieństwie do stanowiących ulubiony temat kaznodziejów, groźnych opisów piekła oraz straszliwych mąk czekających grzeszników — zyskał dużą popularność. Liczne warianty i parafrazy pieśni *Dusza z ciała wyleciała* odnotowują folklorysty penetrujący pieśni ludu wiejskiego z różnych okolic naszego kraju. Znalaziono jej zapisy pochodzące z XVIII, XIX, a nawet XX wieku. W naszym stuleciu powróciła też do „uczonej” poezji, czego przykładem może być znany utwór Juliana Tuwima pt. *Piosenka umarłego*.

d. Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią (*De Morte prologus*)

Zaliczany do największych osiągnięć artystycznych polskiej poezji średniowiecznej, obszerny dialog między mędrcem o imieniu Polikarpus a personifikowaną Śmiercią zachował się w jedynym zapisie, w tym samym kodeksie z drugiej połowy XV wieku, który zawierał abecadlową pieśń zwaną *Skargą umierającego*. Przypomnijmy, że zaginiony dziś manuskrypt (dawniej rękop. Biblioteki Seminaryjnej w Płocku, sygn. 91) powstał — wedle ustaleń W. Wydry — w latach 1463–1465 i stanowił własność Mikołaja z Mirzyńca (zm. 1475), kanonika i oficjała płockiego, doktora prawa kanonicznego. Dialog, podobnie jak pieśń, zapisał prawdopodobnie w r. 1463 bratanek Mikołaja, Dawid z Mirzyńca, ówczesnie kanonik płocki, dając utworowi



Morte nihil melius, vita nil penam iniqua
Quam poma mortis, repleta eterna laborum
Qua fons lignum bonum velone relaxat
Sincereque gratias ab imbis ceruice carbetas
Et lignum vitas, et ceteris bofia frangit
Ergo indignis, nulli bona gubna equano
Sed vno mureto, nulli creabitur arte
A primo profeta hoc, na cuncta quicquid
Sere rubes animo, pmoillo fine laborum
Et sine supplicium, vta est cetera penam

Taniec śmierci, drzeworyt z *Kroniki* H. Schedla, r. 1493



„Śmierć wszystkich równa”, alegoryczny wizerunek śmierci ze zbiorów polskich, XV wiek

tytuł łaciński: *De Morte prologus*. Praca skryptora uległa przerwaniam. Tekst dialogu został dociągnięty do wiersza 498, po którym można by spodziewać się dalszej wypowiedzi Śmierci oraz kolejnych kwestii obojga rozmówców. Zachowany tekst mieścił się na karcie 272v–275v. Na dokończenie utworu kopista zachował wolną całą kartę następną (276 *recto* i *verso*), po czym na karcie 277r zaczął pisać *Skargę umierającego*. Do *De Morte prologus* nie powrócił już, z nie znanych nam dzisiaj przyczyn. Możemy snuć domysły jedynie na temat zamierzonej objętości niedokończonego utworu. Jeśli się zważy, że na jednej stronie rękopisu mieściły się około 83 wiersze dialogu, łatwo obliczyć, że końcowy fragment mógłby objąć nawet do 166 wersów.

Z dotychczasowych badań porównawczych wynika, że pierwowzorem polskiego utworu był łaciński prozaiiczny dialog pt. *Colloquium de morte* (*Rozmowa o śmierci*), stanowiący jedną z dwu znanych redakcji utworu o tytule *Dialogus magistri Polycarpi cum Morte* (*Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*), powstałego zapewne w połowie XIV wieku na terenie południowych Niemiec, a powielanego ręcznie i czytanego w całej Europie, nie wyłączając Polski.

Związek polskiego utworu z *Colloquium de morte* był luźny. Obszerne partie dialogu nie posiadają odpowiedników w łacińskim tekście; są wśród nich w. 1–18, obejmujące inwokację do Boga oraz zwroty do słuchaczy; w. 103–156, zawierające fragment rozmowy Polikarpa ze Śmiercią na temat m.in. przyczyn śmiertelności

człowieka; w. 241–265, gdzie mieści się próba przekonania Śmierci, iż powinna zaniechać swego proceduru, który sprawia, że ludzie nie darzą jej przyjaźnią; wreszcie końcowa część zachowanego tekstu od w. 357, gdzie możemy odnaleźć m.in. wywód Śmierci o jej bezwzględności wobec „zwierząt i wszystkich ptaków”, ludzi wszelkich stanów, a następnie pochwałę „dobrych mnichów”, naganę „złych mnichów” i — nie dokończoną już przez skryptora — apologię świętych dziewic. Pozostałe części polskiego dialogu posiadają wprawdzie odpowiedniki w utworze łacińskim, ale porównanie obu wersji językowych pozwala stwierdzić daleko idącą samodzielność rodzimego twórcy. Poszczególne zdania tekstu wzorcowego, wykorzystywane wybiórczo i składane w nową całość kompozycyjną, uległy tak daleko idącym przekształceniom, że w istocie możemy skonstatować tylko pokrewieństwa treściowe i dość ogólne analogie zachodzące pomiędzy polskim a łacińskim sporem Polikarpa ze Śmiercią. Jednocześnie wiele fragmentów łacińskiego traktatu zostało poza kręgiem zainteresowań polskiego autora, w tym m.in. oskarżenie Śmierci przez mistrza o srogość w stosunku do dzieci i starców oraz próba samopocieszenia Polikarpa, iż Śmierć zostanie pokonana w dniu Sądu Ostatecznego.

Aby uzmysłowić sobie, z jaką swobodą twórca polskiego dialogu traktował łaciński pierwowzór, porównajmy dwa odpowiadające sobie fragmenty: zdanie dziewiąte *Colloquium de morte* z w. 89–102 rodzimego „Polikarpa”:

Ille audiens verba mortis ait cum cordis timore: „O mors, quam potens videris, quomodo video nulli parcere studes!”

Mistrz przemówił wielmi skromnie;
„Lęknąłem się, eż nic po mnie.
Ta mi rzecz barzo niemila,
Iżeś mię tako postraszyła;
By była co przykrego przemówiła,
Zerwałaby się we mnie każda żyła;
Nagle by mię umorzyła
I duszę by wypędziła.
Proszę ciebie, ostęp mało,
Boć nie wiem, coś mi się [z]stało:
Mgleję wszytek i bładzieję,
Straciłem zdrowie i nadzieję.
Racz rzucić od siebie kosę,
Ać swoje głowę podniosę!”

Jednakże są też w polskim tekście miejsca, które można uznać za przekład (niedosłowny) odpowiednich fragmentów pierwowzoru, np.:

Zdanie 1:

Nota, quod quidam magister nomine Policarpus in Ybernia Deo multum supplicavit, ut ei ostenderet mortem in aliqua dispositione [...]

w. 19–22:

Polikarpus, tak wezwany,
Mędrzec wielki, mistrz wybrany,
Prosił Boga o to prawie,
By uźrzał śmierć w jej postawie.

Próba objaśnienia artystycznego kształtu polskiego dialogu czynnikami genetycznymi, sprowadzającymi się do (częściowej) zależności tekstowej od łacińskiego pierwowzoru, jest wszakże niewystarczająca. Zrozumienie utworu wymaga uwzględnienia szerokiego kontekstu. Wyrósł on z inspiracji ideowych wspólnych europejskiej literaturze o śmierci, a zwłaszcza takich jej form jak wierszowane spory Człowieka (*Homo*) lub różnych stanów ze Śmiercią, jak poematy typu *Vado mori* czy też „tańce

śmierci” — przejmując właściwy im zasób idei oraz wyobrażeń. Nieznany rodzimy autor musiał być odczytany w piśmiennictwie zachodnioeuropejskim, czego uchwytym dowodem — prócz zbieżnych motywów treściowych — mogą być np. pokrewieństwa literackie ze słynnym dwunastowiecznym utworem pt. *Dialogus Mortis cum Homine* (*Dialog Śmierci z Człowiekiem*).

Polski *De Morte prologus* składa się z trzech nierównej wielkości części: wstępu, utrzymanego w formie wypowiedzi poetyckiego „ja”, zwracającego się najpierw do Boga, a następnie do słuchaczy (w. 1–18); fragmentu narracyjno-opisowego, zawierającego prezentację postaci dialogu i wprowadzenie w sytuację (w. 19–48), oraz obszernego dialogu (w. 49–498), po którym miało z pewnością nastąpić zakończenie, nie zostało ono jednak, jak już wiemy, dopisane.

Wstęp budzi naszą szczególną uwagę nie tylko dlatego, że jest samodzielnym dodatkiem rodzimego autora, ale i ze względu na swą podmiotową formę charakterystyczną zarówno dla retoryczno-poetyckich przedmiotów literackich, jak dla tekstów średniowiecznych przeznaczonych do parateatralnej prezentacji głosowej. Początkowa inwokacja do Boga odpowiada konwencji znanym nam już z *exordii* zarówno łacińskich, jak polskich: autor zwraca się o pomoc w ułożeniu dzieła, które ma być w jego intencji pomnikiem Bożej chwały oraz spełniać rolę pouczenia odbiorców:

Gospodzinie wszechmogący,
Nade wszystko stworzenie większy,
Pomoż mi to działo słożyć,
Bych je mógł pilnie wyłożyć
Ku twej fały rozmnożeniu,
Ku ludzkiemu polepszeniu!
(w. 1–6)

Następuje teraz zwrot do słuchaczy (zgodny ze znanym nam już toposem „ja powiem — wy słuchajcie”, pojawiającym się w tekstach narracyjnych przeznaczonych do ustnego wykonania i stanowiącym wyrazisty znak ich oralności), w którym mówiący, zachęcając „wszystkich ludzi” do uważnego wysłuchania swej opowieści, zapowiada budujący temat dialogu, interesujący dla ogółu, albowiem każdy, stary i młody, podlega temu samemu prawu śmierci:

Wszystcy ludzie posłuchajcie,
Okrutność śmierci poznajcie!
Wy, co jej nizacz nie macie,
Przy skonaniu ją poznacie.
Bądź to stary albo młody,
Żadny nie ujdzie śmiertelnej szkody;
Kogo koli śmierć udusi,
Każdy w jej szkole być musi;
Dziwno się swym żakom stawi,
Każdego żywota zbawi.
Przykład o tem chcę powiedzieć,
Słuchaj tego, kto chce wiedzieć!
(w. 7–18)

Nie mamy powodu wątpić, iż fragment ten, wprowadzony samodzielnie przez autora, miał ułatwiać wykonawcy nawiązanie kontaktu ze słuchaczami, których trzeba było zachęcić do przychylnego odebrania mającego nastąpić spektaklu.

Zapewne ten sam recytator, po zakończeniu części wstępnej, przedzierzgał się w narratora-epika wprowadzającego audytorium w sytuację fabularną i prezentującego uczestników dialogu. Informował zatem, że „mędrzec wielki, mistrz wybrany” imieniem Polikarpus, prosił Boga, aby pozwolił mu zobaczyć „śmierć w jej postawie”. Pewnego razu, gdy zatopiony w modlitwie pozostał sam w kościele, Śmierć ukazała się jego oczom. Prerażony jej widokiem mistrz upadł na ziemię, zachowując się jak błazen (wiła), a nie jak mędrzec:

Mistrz widząc obraz skarady,
Żółte oczy, żywot blade,
Groźno się tego przeleknął,
Padł na ziemię, eże stęknął.
Gdy leżał wznak jako wiła,
Śmierć do niego przemówiła.
(w. 43–48)

W opisie upostaciowanej Śmierci autor dialogu nie skorzystał z inspiracji łacińskiego pierwowzoru prozaicznego, odwołał się natomiast do popularnego w zachodnim piśmiennictwie (np. pojawiającego się w *Dialogus Mortis cum Homine*) oraz zgodnego z plastycznymi wyobrażeniami — wizerunku żeńskiego trupa w stanie rozkładu:

Uźrzał człowieka nagiego,
Przyrodzenia niewieściego,
Obraza wielmi skaradego,
Łoktuszą przepasanego. [łoktusza = płachta; T.M.]
Chuda, blade, żółte lice,
Łszczy się jako miednica,
Upadł ci jej koniec nosa,
Z oczu płynie krwawa rosa;
Przewięzała głowę chustą
Jako samojedź krzywousta; [samojedź = ludożerca; T.M.]
Nie było warg u jej gęby,
Poziewając skrzyta zęby;
Mieccie oczy zawr[z]acając,
Groźną kosę w rękę mając;
Goła głowa, przykra mowa,
Ze wszech stron skarada postawa —
Wypięła zębra i kości,
Groźno siecze przez lutości.
(w. 25–42)

Mistrz i Śmierć są nierównorzędnymi stronami dialogu. Polikarpus, którego strach rzucił na ziemię, odbierając mu zdolność rozumowania i czyniąc „wiłą”, zamienia się w „ubogiego żaka”, zadającego pytania, na które występująca w roli nauczyciela Śmierć udziela wyczerpujących odpowiedzi.

Degradacja Polikarpa, spowodowana odwróceniem roli, do jakiej predestynował go jego stan, czyni zeń postać komiczną. Sygnały tej sytuacji znajdujemy zarówno w wypowiedziach Śmierci, traktującej rozmowę lekceważąco, jak w krótkich wstawkach opisowo-narracyjnych, a nadto w kwestiach samego Polikarpa, który przyznaje się do paraliżującego strachu i zadaje niegodne mędrca pytania. Starając się nakłonić do rozmowy leżącego na ziemi Polikarpa, Śmierć natrząsa się z niego:

Wstań, mistrzu, odpowiedz, jestli umiesz!
Za po polsku nie rozumiesz?
Snać ci Sortes nie pomoże, [Sortes — tu: Sokrates; T.M.]
Przeleknął[e]ś się, niebożel!
Już odetchni, nieboraku,
Mow se mną, ubogi żaku,
Nie boj się dziś mojej szkoły,
Nie dam ci czyść epistoły.
(w. 81–88)

Polikarp nie ukrywa swego strachu i skierowanymi do rozmówczyni prośbami, aby odsunęła się i odłożyła kosę, pogłębia humorystyczność własnego konterfektu:

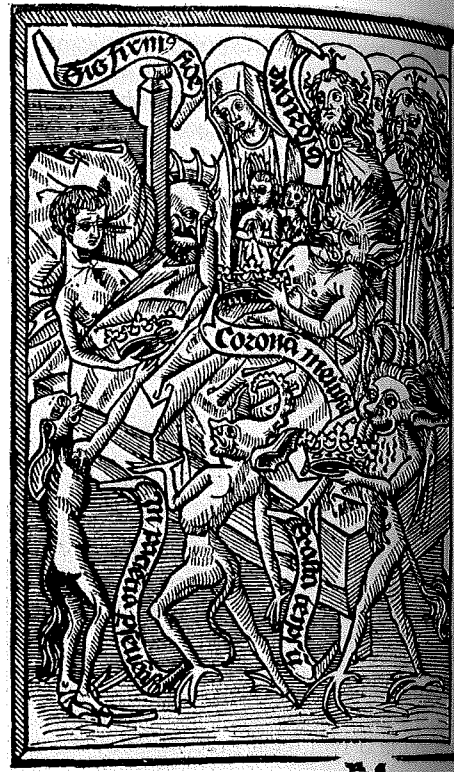
Lęknąłem się, eż nic po mnie.
Ta mi rzecz barzo niemiła,
Iżeś mię tako postraszyła;
(w. 90–93)

Ze słów Mistrza wynika, że przemawia leżąc twarzą przy ziemi. Podnosi się dopiero na zapewnienie rozmówczyni, że ta nie zamierza go jeszcze usieć swą kosą; informuje o tym tekst przeznaczony dla narratora:

Wstał mistrz jedwo lelejąc się,
Drżą mu nogi, przeleknął się.
(w. 111–112)

Oprzytomniawszy nieco, Polikarpus formułuje pod adresem Śmierci kolejne pytania. Pierwsze — dotyczy jej pochodzenia (w. 113–116); drugie — składa się z dwu części: skąd bierze się zaciekłość Śmierci wobec ludzi oraz czy można przekupić ją darami (pocztami), uchodząc w ten sposób przed jej ciosem? (w. 145–152); trzecie: z kim będzie się przyjaźniła Śmierć i dokąd się schroni, gdy wytraci wszystkich ludzi? (w. 241–249); czwarte: co można sądzić o lekarzach, którzy zapewniają o wielkiej mocy aplikowanych przez siebie ziół, a i tak nie są w stanie nikogo uchronić przed śmiercią? (w. 297–300); piąte: czy on sam, mistrz Polikarpus, może skryć się przed Śmiercią, np. pod ziemią albo w murowanej twierdzy? Czy zdoła jej ująć, jeśli będzie się „strzegł we dnie i w nocy” i ustawi przy sobie dobrą straż? (w. 350–356); szóste: czy Bóg ceni święte dziewice? (w. 482–483).

Naiwność niektórych pytań (zwłaszcza drugiego, trzeciego i piątego) ośmiesza mistrza Polikarpa ostatecznie w oczach Śmierci, budząc jej niepomiarłą irytację. Prerażająca i okrutna postać również zdradza cechy humorystyczne, wynikające z przydania jej czysto ludzkich słabości: lubiąc budzić grozę, zęca się moralnie nad leżącym u jej stóp „nieborakiem”, starając się go przestraszyć zapowiedzią czekających go mąk, łatwo wpada w złość: „nabywa mierziaczki”, pławi się

Kuszenie w sprawach wiary, drzeworyt z *Ars moriendi* Mateusza z KrakowaPokusa pychy, drzeworyt z *Ars moriendi* Mateusza z Krakowa

w samochwalstwie i podkreśla swą nieograniczoną moc. W irytację wpada po drugim pytaniu Polikarpa, czy zechce ona przyjąć jego dary w zamian za uwolnienie go od zgonu:

Chowaj sobie poczty swoje,
Rozdraźnisz mię tyle dwoje!
W pocztach ci ja nie korzyszczę,
Wszystki w żywocie zaniszczą.
(w. 153–156)

[poczty — podarunki, dary; T.M.]

Złoszczą ją też dalsze pytania Mistrza:

Owa, ja tu ciebie smyję,
W ocemgnieniu setnę szyję.
Czemu się tako z rzeczą wciekasz,
Snać tu jutra nie doczekasz!
Mowisz mi to tako śmieie,
Utnęć szyję i w kościele!
(w. 250–255)

W największą złość wprawia ją niezdolność Mistrza do pojęcia prawdy o bezwyjątkowości jej władzy nad ludźmi i wszelkimi stworzeniami, co rzuca cień na jej niezmiernie nieograniczoną moc.

Treści intelektualne wywodów Śmierci, stanowiących odpowiedzi na zadawane przez Mistrza pytania, są nikłe. Przedstawiwszy krótko swój rodowód, związany z grzechem pierwszego człowieka w raju (w. 117–144) w formie opowieści, łączącej w sobie wątki biblijne (*Rdz*, 3, 1–24; *Mdr*, 2, 24; *Rz*, 5, 12, 17; *I Kor*, 15, 21), snuje historię o swych narodzinach z jabłka rajskiego:

W ten czas się ja poczęła,
Gdy Ewa jabłko ruszyła,
Adamowi jeblika dała,
A ja w onem jebliku była.
Adam mie w jeblice ukusił,
Przeto przez mię umrzeć musiał —
W tem Boga barzo obraził
I wszystko swe plemię zaraził.
(w. 137–144)

Główną wszakże myślą, powtarzaną po wielokroć, jest teza o nieograniczonej mocy Śmierci; dla nikogo nie czyni ona wyjątków, nie kieruje się litością, dosięga każdego bez względu na jego stan. Podpierając się argumentem Bożej woli („St[w]orzyciel wszego stworzenia / Pożyczył mi takiej mocy, / Bych morzyła we dnie i w nocy”; w. 159–161), wskazuje zasięg swego działania na świecie (morzy na północy i południu, na wschodzie i na zachodzie, a więc wszędzie) i jego trwanie (od początku do końca świata, w każdej chwili, w dzień i w nocy, a więc zawsze) oraz wylicza wszystkie podległe sobie „stany”. Enumeracja tych ostatnich, powracająca w utworze parokrotnie w rozmaitych wariantach, jest motywem treściowym łączącym polski dialog z popularną w chrześcijańskiej Europie literaturą o śmierci.

W kwestii Śmierci, stanowiącej odpowiedź na drugie pytanie Mistrza, podległymi jej władzy okazują się wszyscy: mędrcy i błazny („mądre i też wiły”), zdrowi i chorzy, starzy i młodzi, ubodzy i bogaci itd. (w. 171–216). Dalszy korowód „stanów” pojawia się w odpowiedzi na pytanie trzecie. Są tu: duchowni i świeccy, kanonicy i proboszczowie, plebani, kupcy itd. (w. 266–285). Kolejne wyliczenie obejmuje: lekarzy, sędziów (w. 301–342), papieża i żebraka, kardynałów i biskupów, wszelkich duchownych (w. 400–410), przy czym wśród zakonników odróżniono „dobrych mnichów” (w. 411–439), którzy nie muszą obawiać się rozstania z życiem doczesnym, oraz „złych mnichów” (w. 440–447), na których czeka zasłużona kara. Za nimi idą: kustosz i przeor, opat (w. 468–479), a dalej święte dziewice (w. 482–498). Na liście potencjalnych ofiar Śmierci znajdują się też: „zwierzęta i wszystkie ptaki” (w. 376–389).

Enumeracja stanów unaoczniała równość wszystkich ludzi wobec śmierci, gwarantowaną przez ich gatunkową wspólnotę. Ale prezentacja kolejnych grup społecznych, zawodowych czy wiekowych, stwarzała zarazem okazję do przypomnienia ich powinności i grzechów; te ostatnie zaś otwierały pole satyrze stanowej, tak dobrze znanej w europejskim piśmiennictwie średniowiecznym *de statu hominum*. Satyryczne portrety: lekarza, sędziego, rolnika, kupca, księcia, biskupa, mnicha, rycerza, dworzanina, lichwiarza, starca czy kobiety i wielu innych — były znane w Polsce z dzieł w języku łacińskim, jak pamiętamy, co najmniej od XIII wieku, a szczególnie

popularnością cieszyły się w wiekach XIV i XV (między innymi dzięki ka-
znodziejstwu).

Wolno zapewne sądzić, że w charakterystykach wybranych stanów stereotypowe
ujęcia, wspólne europejskiej satyrze stanowej, obrosły realiami mającymi za podłoże
codzienne obserwacje i doświadczenia społeczne piszącego; przy takim założeniu
konstrukcje typów mogą świadczyć o pewnych aspektach życia w Polsce XV wieku.
Oto np. konterfekt karczmarza:

Karczmarze, co źle piwa dają,
Niecześnie na mię wspominają;
Jako swe miechy natkają,
Wtenczas mą kosę poznają;
Kiedy nawiedzą mą szkołę,
Będę jem łać w gardło smołę.
(w. 194–199)

— plebana:

I plebani s mięszą szyją,
Jiżto barzo piwo piją
I podgard[li]ki na pirsiach wieszają;
(w. 272–274)

— sędziego:

Morzę sędzie i podsędki,
Zadam jim wielikie smętki.
Gdy swą rodzinę sądzą,
Często na skazaniu błędzą —
Ale gdy przydzie sąd Boży,
Sędzia w miech piszczeli włoży:
Już nie pojedzie na roki,
Czyniąc niesprawie otwłoki,
Co przewracał sądy wierne,
Bierząc winy nieumiernie,
Bierząc od złostników dary,
Sprawiając jich niewiery —
To wszystko będzie wjawiono
I ciężko pomszczono.
(w. 329–342)

524 Najwięcej uwagi poświęca Śmierć mnichom, obszernie przedstawiając postacie
„złego mnicha” oraz, z wyraźną zaciekleścią — opata, ukazując jednocześnie ideał
życia zakonnego w osobie „dobrego mnicha”. Jeśli się zważy, że część ta, nie
posiadająca żadnego odpowiednika w łacińskim pierwowzorze literackim, została
samodzielnie wprowadzona przez polskiego twórcę, rodzi się przypuszczenie, że
dokładną znajomość życia monastycznego autor posiadał z autopsji, z czym wiązała
się też zapewne jego nienawiść do opływających w bogactwa przełożonych (może
podbudowana odpowiednimi lekturami *de contemptu mundi*):

Kustosza i przeora
Wezmę ja do swego dwora;
Z opata sejmę kapicę,
Dam komu na nogawicę;
Z [sz]kaplerza będą piłnianki,
Suknia będzie pacholkom na lanki;
Odejmę mu torlop kuni,
A nie wiem, gdzie się okuni;
Odejmę mu kozuch lisi
I płaszcz, co nazbyt wisi;
Koniecznie mu sejmę imfule
I dam na szyję poczpulę.
(w. 468–479)

[lanki — płócienna część odzieży; T.M.]
[torlop — futro; T.M.]

[poczpuła — uderzenie; T.M.]

„Żli mnisi” — to zbiegowie zakonni („Co z klasztoru uciekają,/A swej wolej
pożywają”; w. 442–443), ukrywający swój stan duchowny („Wetknie za nadrę
kapicę”; w. 449), używający charakterystyki („Umaże się jako wiła”; w. 454)
i prezentujący sztuki akrobatyczne na koniu:

Jestli wsiędzie na szkapicę,
Wetknie za nadrę kapicę,
Zawodem na koniu wraca,
A często kozielce przewraca.
Kiedy mnich na koniu skacze,
Nie weźrałby na nalepsze kołacze;
(w. 448–453)

Porównanie tak postępujących mnichów z wiłami wydaje się nieprzypadkowe.
Słowo „wiła” mogło bowiem w XV wieku oznaczać głupka, błazna i w takim sensie
zostało wcześniej odniesione do Polikarpa, „mistrza barzo głupiego”, który leżał
przed Śmiercią „wznak jako wiła”; mogło jednak występować jako polski odpowied-
nik „histriona” równorzędnie z takimi nazwami rodzimymi, jak „kłamacz”,
„szpilman” (z niem.) lub „potrębacz”. Można przypuszczać, że „żli mnisi” to tacy
zbiegowie, którzy przystawali do stanu wędrownych jokulatorów, potępianych ostro
przez władze kościelne, ścigające ich kolejnymi przepisami prawnymi.

W przeciwieństwie do zbiegów zakonnych, którzy „swej wolejżywają” i których
czekają kary piekielne, mnisi prowadzący „żywot dobry” w klasztorach, dostąpią
prawdziwej radości po śmierci. Nie muszą oni obawiać się kosi, siekającej wszystkich
równo. Skromność i ubóstwo doczesne oraz wzgarda, jakiej doznawali na ziemi od
ludzi świeckich, zapewnią im Bożą zapłatę. Bezpośrednio po fragmencie poświęconym
„dobrym mnichom”, a przed wywodem o „złych”, pojawia się ustęp refleksyjny,
zawierający znamienne dla literatury o śmierci myśli na temat przemijania oraz
nieoświadczenia; odnosi się do wszystkich ludzi i w ich imieniu jest artykułowany:

Co nam pomogło odzienie
Albo obłudne jimienie,
Cosmy się w niem kochali,
A swe dusze za nie dali?
Przemineło jak obłoki,
A my jidzi[em] przez otwłoki.
(w. 434–439)



Mnich walczący z pokusą-Syreną, stalla pelplińska

Diabeł związany przez aniołów, rysunek z *Hortus deliciarum* Herrady z Landsbergu

Związek myślowy tych rozważań ze *Starym Testamentem* (*Księga Eklezjastes*, 1) wynika z pewnością nie tyle z bezpośredniej zależności od *Pisma świętego*, ile z odczytania w średniowiecznej literaturze chrześcijańskiej, rozwijającej ideę *vanitas vanitatum*.

W swej warstwie językowej *De Morte prologus* odznacza się uderzającym bogactwem. Na uwagę zasługują zwłaszcza próby indywidualizowania leksyki i stylu wypowiedzi poszczególnych person: narratora, Polikarpa oraz Śmierci. Wstępna inwokacja do Boga posiada formę rozbudowanego, złożonego zdania, w którym, obok pełnych namaszczenia epitetów („wszechmogący,/Nade wszystko stworzenie większy”), pojawia się paralelizm („Ku twej fały rozmnożeniu,/Ku ludzkiemu polepszeniu!”). Kolejny fragment wypowiedzi narratora, zapowiadający treść dialogu, otwarty i zamknięty zwrotami skierowanymi do audytorium, wprowadza metaforę „szkoły śmierci” i „ludzi-żaków”, która znajduje rozwinięcie w sytuacji stanowiącej oś spektaklu, kiedy to rolę Mistrza przejmuje personifikowana Śmierć, a żakiem staje się Polikarpus. O prawdziwej maestrii językowo-stylistycznej twórcy świadczy część narracyjno-opisowa wypowiedzi, uderzająca nagromadzeniem epitetów (Polikarpus to „mędrzec wielki” i „mistrz wybrany”; Śmierć jest „obrazem wielmi skaradego”, „chuda, blada”, jej postawa jest „skarada”, kosa „groźna”), plastycznym uwydatnieniem szczegółów wyglądu Śmierci, odwołującym się chętnie do porównań (jej „żółte lice/ łszczy się jako miednica”, jest jak „samojeżdż krzywousta”) oraz

przenośni („krwawa rosa”). W opisie tym istotną rolę odgrywają barwy: biel, żółć, czerwień, a także efekt połyskiwania (oblicza i kosy).

W wypowiedziach Polikarpa dominują motywy podmiotowe: posługując się prostym, a zarazem obrazowym językiem, stara się on przedstawić swój lęk i opisać jego zewnętrzne objawy: „lęknałem się, eż nic po mnie”, „zerwałaby się we mnie każda żyła”, „duszę by [ze mnie] wypędziła”, „Mgleję wszystko i bładzieję,/Straciłem zdrowie i nadzieję”; „Głowa mi się wokoło toczy,/S niej chcą wypaść oczy” itd. Chętnie operuje potocznym słownictwem, np. „nosić pocztę” (przynosić dary, przekupić), „dobry kołacz upiec”; nie stroni przed zwrotami przenośnymi, np. „By cię zgrzeli w swojej łaźni,/ Aby się w niej napociła” (by cię przygarnęli i dali schronienie). Zwracając się do Śmierci operuje pospolitym epitetem „miła” („Miła Śmierci”, „Śmierci miła”).

Śmierć, rozwijając w swych kwestiach ciągle ten sam temat, chętnie gromadzi rzeczowniki i czasowniki, zadziwiając przy tym bogactwem nazewnictwa typów i stanów ludzkich bądź stworzeń — z jednej strony oraz łatwością budowania synonimów i urozmaicania nazw czynności — z drugiej.

Do czynności Śmierci, która nazywa siebie „robotnicą” siekącą kosą trawę (w. 77-79), odnoszą się tu takie określenia, jak: „pobrać k sobie”, „pod kosę wemknąć”, „bywać [...] w sieni”, „stawić na sparze”, „skakać przed kosą”.

Jedyny, obrazowy i nie pozbawiony akcentów humorystycznych język dialogu niewątpliwie przyciągał audytorium, do którego utwór był adresowany. Dochowany zapis tekstu *De Morte prologus* pełnił — jak się domyślamy — rolę scenariusza widowiska. Inspirowany przez środowisko kościelne spektakl o śmierci, mający przypomnieć ludziom o nieuchronności zgonu, znikomości doczesnych rozkoszy i fałszu świata, jeśli miał trafić do słuchaczy, musiał ich przyciągać i pobudzać ich wyobraźnię. Siejąc grozę, winien jednocześnie zabawiać, a nawet rozśmieszać. Humorystyczność postaci dialogu, elementy komizmu sytuacyjnego czy wreszcie śmieszność wielu sformułowań sprzeczających się person — wszystko to służyło łatwiejszemu przesączaniu do umysłu widza (uczonego bądź zupełnie nie wykształconego) posępnej refleksji o przemijaniu i nicości, o kruchej wartości dóbr doczesnych oraz o konieczności kształtowania życia wedle praw Bożych.

Nie posiadamy żadnych danych na temat scenicznej realizacji dialogu. Można przypuszczać, że był on odtwarzany w pobliżu kościoła (na dziedzińcu przed świątynią? na cmentarzu?), a może w przedsionku (skoro akcja rozgrywa się w kościele?). Występować mogły trzy osoby, z których zapewne dwie (Śmierć i Polikarp) były ukostiumowane. Nie jest wszakże wykluczone, iż tekst mógł być recytowany przez jednego aktora wcielającego się w kolejne role; historia teatru średniowiecznego dopuszcza i taką formę inscenizacji.