

Teresa Michałowska

"Dusza z ciała wyleciała" : próba interpretacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 3-26

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TERESA MICHAŁOWSKA

„DUSZA Z CIAŁA WYLECIAŁA”

PRÓBA INTERPRETACJI

Znana XV-wieczna pieśń rozpoczynająca się od słów „Dusza z ciała wyleciała” zachowała się w jednym tylko zapisie, wkomponowanym w tekst większego utworu wierszowanego, zwanego potocznie *Skargą umierającego*, niekiedy też *Skargą wrocławską*¹, mieszczącego się w łacińskim manuskrypcie kaznodziejskim (rkps Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu, sygn. 2, k. 12—12v). Została odnotowana przypuszczalnie w latach 1461—1470. Skrytorem, a zapewne i pierwszym właścicielem kodeksu, był nie znany z imienia duchowny świecki związany z katedrą wrocławską. Językowe cechy tekstu, zdradzające wymowę dialektyczną, wskazują, że zapisywacz pochodził z południa kraju, najprawdopodobniej z pogranicza śląsko-morawskiego².

Skarga należy do popularnych w średniowiecznej Europie utworów przedstawiających lament grzesznika w chwili śmierci, tytułowanych najczęściej: „*lamentum poenitentiale*”, „*versus de poenitentia*”, „*lessus poenitentis*” itp.³ Zgodnie z konwencją tego gatunku w polskim utworze

¹ Transliteracja tekstu w: J. Woronczak, „*Skarga umierającego*”. *Ze studiów nad rękopisem nr 2 Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu*. Wrocław 1949, s. 33—36; oraz fotokopia: tabl. 1—2. Najnowsze wydanie w: W. Wydra, W. R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wrocław 1984, s. 280—282. Omawiany utwór trzeba odróżnić od *Skargi plockiej* — pieśni zwrotkowej o budowie abecedariusza, znanej z jedyne go przekazu w nie istniejącym już dziś rękopisie Biblioteki Seminaryjnej w Płocku (sygn. 91, k. 277—277v). Tekst tego utworu podają Wydra i Rzepka (*ed. cit.*, s. 278—280).

² Zob. Woronczak: *op. cit.*, s. 30—42; „*Skarga umierającego*”. *Najstarsze przekazy i obce wzory*. „Pamiętnik Literacki” XXXIX, 1950 (tu także omówienie wcześniejszej literatury przedmiotu). Przywołując dalej te prace będę posługiwać się skrótami: W1 dla pierwszej z nich, W2 dla drugiej (liczby po skrótach wskazują stronicę).

³ S. Vrtel-Wierczyński, *Rozmowa człowieka ze śmiercią w literaturze średniowiecznej polskiej i czeskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1925/1926. Liczne teksty takich utworów można znaleźć w: „*Analecta Hymnica Medii Aevi*”. Hrsg. C. Blume und G. M. Dreves. T. 33. Leipzig 1899. Dalej wydawnictwo to oznaczam skrótem AH (pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, druga zaś numer tekstu).

przemawia pelen rozpaczy umierający, który żałuje za grzechy i głosi znikomość „falszywego świata”. Zgromadzeni przy jego łożu ludzie doradzają mu, aby próbował jeszcze ratować swą duszę przed potępieniem. Grzesznikowi ukazują się trzy czatujące na łatwą zdobycz złe duchy oraz dobrotliwy, wspierający go Anioł. Po krótkiej scenie psychomachii następuje — nie związany już ze schematem „*lamentum poenitentiale*” — fragment przedstawiający losy duszy zmarłego w zaświatach.

Wrocławska *Skarga umierającego* ma formę u dramatyżowaną⁴. Tekst został podzielony na kwestie person. Przemawiają kolejno: Infirmus, Homines (albo: Audientes hoc Homines), Angelus, Chorus, Święty Piotr i Dusza. Wiersz odznacza się budową nieregularną (długość wersu waha się od 4 do 16 sylab) i jest bezzwrotkowy; wszystko wskazuje, że był przeznaczony do recytacji lub melorecytacji i należy do nielicznej grupy polskich recytatywów średniowiecznych⁵. O tym, iż skryptor przewidywał jego wielokrotne odtwarzanie, świadczą wymownie marginalia. Sugerują one możliwość wprowadzania przez wykonawców do tekstu drobnych zmian, mających na celu dostosowywanie brzmienia utworu do okoliczności wygłaszania. Jeśli Infirmus jest ojcem rodziny, winien mówić w swym monologu: „Dziatki we smętku mnie żałują”, a Homines do niego: „Dziatkom rolę z domem podaj”; jeśli zaś jest człowiekiem samotnym, może powiedzieć: „Przyjaciela we smętku mnie żałują”, na co Homines: „Ubogim rolę z domem podaj”⁶. Przypuszcza się, że *Skarga wrocławska* była scenariuszem widowiska pogrzebowego, odgrywanego na terenie przykościelnym⁷.

Interesujący nas fragment końcowy o losach duszy brzmi:

Dusza z ciała wylecieła,
Ne zielone łące stałe.
Stawszy, silno, barzo rzewno zaplekałe.
K nie przyszedł Święty Piotr a rzeknący:
Czemu, duszo, rzewno płaczesz?
Ona rzekł:
Nie wola mi rzewno płakać,
A ja nie wiem, kam sie podzieć.
Rzekł Święty Piotr je:
Podzi, duszo moje miła!
Powiedę cie do rejskiego,
Do krolestwe niebieskiego.

⁴ Zob. W2 162—163. — J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981, s. 69—79.

⁵ W2 159—160. — L. Pszczołowska, *Wiersz*. Hasło w zbiorze: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — renesans — barok*. (W druku).

⁶ Marginalia zostały zanotowane przy w. 18 i 36 (według numeracji w wyd Wydry i Rzepki).

⁷ W2 162. — Lewański, *op. cit.*, s. 72—74.

Do którego krolestwa dowiedzie nas
Ociec Bog, Syn i Duch Święty.

Amen⁸.

W całości udramatyzowanego tekstu *Skargi* wrocławskiej występują didaskalia; pojawiają się one także w przytoczonym fragmencie końcowym. Istnieje zgoda co do tego, iż didaskaliami są następujące wersy: „K nie przyszedł Święty Piotr a rzeknący:”, „Ona rzekł:”, „Rzekł Święty Piotr je:”⁹.

Jest też oczywiste, że dwa ostatnie wersy stanowią zakończenie całości *Skargi* i nie są związane organicznie z pieśnią o duszy.

Poprzez usunięcie tych dodatków, pochodzących od redaktora *Skargi* wrocławskiej, redukujemy tekst pieśni do 9 wersów (z zapisanych 14). Ta nowa, „oczyszczona” wersja brzmiałaby tak:

Dusza z ciała wylecieła,
Ne zielone łące stałe.
Stawszy, silno, barzo rzewno zapłekał.

Czemu, duszo, rzewno płaczesz?
Nie wola mi rzewno płakać,
A ja nie wiem, kam sie podzieć.

Podzi, duszo moje miła!
Powiedę cie do rejskiego,
Do krolestwe niebieskiego.

Otrzymujemy 3 zwrotki 3-wersowe, pisane 8-zgłoskowcem, którego regularność raz tylko została zachwiana: ostatni wers pierwszej strofy liczy aż 13 zgłosek. O tym odstępstwie pisze Jerzy Woronczak: „w ostatnim wierszu rytmika rozsadzona przez amplifikację jednego słowa do trójki synonimicznej: »silno«, »barzo«, »rzewno«” (W2 161).

To jedyne odstępstwo sylabiczne robi wrażenie poszerzenia dokonanego przez zapisywacza, który po prostu zepsuł pierwotne brzmienie tekstu. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć wersję następującą:

Stawszy, rzewno zapłekał.

Za taką hipotezą przemawiałoby brzmienie dwu dalszych wersów, w których powraca podobne zestawienie słowne:

Czemu, duszo, r z e w n o płaczesz?
Nie wola mi r z e w n o płakać.

Ostatecznie możemy więc przyjąć, że pierwotny tekst pieśni, zanim został poddany redakcyjnym zabiegom mającym na celu wkomponowanie

⁸ Tu i dalej tekst z: Wydra, Rzepka, ed. cit., s. 282, w. 63—76.

⁹ Wydawcy *Chrestomatii staropolskiej* oznaczają te wersy spacją. Zob. także W2 161. — Lewański, op. cit., s. 70.

go w obręb całości *Skargi umierającego*, składał się z 3 strof 3-wersowych pisanych regularnym 8-zgłoskowcem i brzmiał tak:

Dusza z ciała wyleciała,
 Ne zielone łące stałe.
 Stawszy, rzewno zapiekałe.
 Czemu, duszo, rzewno płaczesz?
 Nie woła mi rzewno płakać,
 A ja nie wiem, kam sie podzieć.
 Podzi, duszo moje miła!
 Powiedę cie do rejskiego,
 Do krolestwe niebieskiego.

Ten właśnie utwór skupi w dalszym ciągu naszą uwagę. Omawiając pieśń o duszy Aleksander Brückner stwierdził, że była ona wielokrotnie parafrazowana w polskim folklorze w. XIX, i przytoczył rozmaite ludowe wersje jej tekstu, uznając średniowieczny prawzór za możliwe źródło późniejszych przekazów. Zauważył także, iż „zielona łąka”, na którą dusza przybywa, jest obca nie tylko polskiej, ale i słowiańskiej mitologii, pojawia się natomiast w wierzeniach germańskich i zapewne wywodzi się z „niemieckich źródeł”¹⁰. Wyraził nadto przypuszczenie, iż na polską pieśń „wplynęły [...] pieśni łacińskie o sporze duszy z ciałem”¹¹.

Sugestia genetyczna Brücknera przeszła bez echa: badań tak ukierunkowanych nie podjęto. W późniejszej nauce ustalił się natomiast pogląd wyrażony przez Woronczaka, iż pieśń *Dusza z ciała wyleciała* to „pierwszy może [...] zapis pieśni ludowej” (W2 161). Pogląd ten nie został szerzej uzasadniony, nie objaśniono też pojęcia „ludowości” w odniesieniu do twórczości polskiej XV w. Charakterystykę polskiej średniowiecznej poezji ludowej podał wszakże ten sam autor w późniejszym studium, w którym przeciwstawił ją „poezji odgórnej”¹². Poezja ludowa — to „oparta o stare rodzime tradycje” twórczość „wyłącznie ustna i w zasadzie meliczna”. Współistnieją w niej: wiersz asylabiczny (głównie w epice) oraz sylabiczny (szczególnie w liryce — przeznaczony do śpiewu chóralnego z towarzyszeniem tańca). Brakuje w niej rozbudowanej strofiki, a dominuje zapewne dystych. Rym, początkowo nie występujący, pojawia się z wolna „pod wpływem pieśni kościelnej,

¹⁰ A. Brückner, *Drobne zabytki języka polskiego XV w.* „Rozprawy Wydziału Filologicznego AU” t. 25 (1897). Niemal dosłowny przedruk tego tekstu: *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej. I. Kazania i pieśni*. Warszawa 1902, s. 225—234.

¹¹ Brückner: *Drobne zabytki języka polskiego XV w.*, s. 255; *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, s. 234.

¹² J. Woronczak, *Elementy średniowieczne w wersyfikacji polskiej XVI wieku i ich przemiany*. W zbiorze: *Z polskich studiów slawistycznych*. Warszawa 1958 (o poezji ludowej: s. 243—245; o poezji „odgórnej”: s. 246 n.).

wzorowanej na utworach łacińskich”. „Poezję odgórną” reprezentują natomiast: zwrotkowa pieśń religijna, „znajdująca się pod silnym wpływem hymnografii łacińskiej”, oraz stychiczna, przeznaczona do recytacji, poezja świecka i częściowo — religijna. Kwalifikując pieśń *Dusza z ciała wyleciała* jako ludową (pochodzenia rodzimego, ustną i meliczną?) autor zapewne uwzględnił dwie przesłanki, wynikające z wcześniejszych konstatacji Brücknera: popularność pieśni w folklorze polskim XIX w. oraz związek motywu „zielonej łąki” z przedchrześcijańską mitologią germańską. Teza o ludowości tej pieśni została podtrzymana i szeroko rozbudowana przez Kazimierza Wykę¹³. Przesłoniła ona we współczesnych badaniach wcześniejsze, ostrożne stanowisko Brücknera, który uznawszy pieśń za źródło późniejszych wersji ludowych, radził szukać jej genezy — powtórzmy — w średniowiecznej literaturze łacińskiej, należącej do repertuaru twórczego Europy Zachodniej.

W kręgu średniowiecznych „wizji”

Intuicja znakomitego badacza okazała się słuszna, jednakże zespół dzieł stanowiących treściowe zaplecze polskiej pieśni wydaje się nieco inny, niż wynikałoby to z jego sugestii.

Przyjrzyjmy się zarysowanej w utworze sytuacji. Dusza opuściwszy w momencie śmierci ciało ludzkie przybywa na zieloną łąkę i rzewnie płacze. Ktoś nie nazwany z imienia (osobę św. Piotra wprowadzają didaskalia) pyta ją o przyczynę smutku. Dusza wyjaśnia, że nie wie, dokąd ma się udać. Rozmówca obiecuje zaprowadzić ją do raju.

Pieśń opowiada w największym skrócie o pośmiertnym losie człowieka. Temat ten nie jest niczym wyjątkowym w piśmiennictwie średniowiecznym, przeciwnie — należy do szczególnie często eksploatowanych zarówno w prozie, jak w poezji łacińskiej. W literaturze zachodniego chrześcijaństwa uformował się nawet odrębny gatunek zwany „*visio*”, przedstawiający wędrówki duszy ludzkiej po świecie nadprzyrodzonym i przynoszący opis zaświatów, a zwłaszcza miejsc kary i na-

¹³ K. Wyka, „*Dusza z ciała wyleciała*”. W: *Wędrując po tematach*. T. 2. Kraków 1971. Przywołując tekst Wyki w dalszym ciągu tej rozprawy używać będziemy skrótu KW (liczba po nim wskazuje stronicę). Oprócz tego skrótu oraz skrótów wymienionych w przypisach 2 i 3 zastosuje się następujące: A = *Apokryfy Nowego Testamentu*. Wybrali i opracowali: [H.] Daniel-Rops i F. Amiot. Z przekładu francuskiego przetłumaczyła Z. Romanowiczowa. Wstęp do polskiego wydania napisał K. Bobrowicz. Londyn 1955. — GP = A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*. Przełożył Z. Dobrzyński. Warszawa 1987. — JS = J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w dawnej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. (W druku; praca ta była mi dostępna w maszynopisie).

grody pośmiertnej. Genialnym jego ukoronowaniem i przetworzeniem artystycznym miała się stać *Boska Komedia* Dantego¹⁴.

Antecedencje średniowiecznej wizji są rozległe i różnorodne. Temat pośmiertnego losu duszy ludzkiej pojawiał się w kręgu wyobrażeń eschatologicznych większości systemów religijnych i mitologii; inspirował zarówno sztukę i literaturę wysoką, jak twórczość ludu¹⁵. Spośród nurtów tradycji, które mogły uczestniczyć w formowaniu się europejskiej „*visio*”, na uwagę zasługują zwłaszcza dwa: grecko-rzymski oraz judeo-chrześcijański. Antyk zrodził grupę wątków związanych z wędrówką duszy po zaświatach (Platon, Cyceon) oraz opowieści o zstąpieniu żyjącego bohatera do krainy zmarłych (Homer, Wergiliusz, Owidiusz)¹⁶. W nurcie judeo-chrześcijańskim obrazy wizyjne pojawiły się w apokryfach żydowskich *Starego Testamentu* (II w. p.n.e. — I w. n.e.), w grupie apokalips¹⁷. *Biblia* nie dawała wyraźnej odpowiedzi na dręczące ludzi pytania o naturę świata nadprzyrodzonego i pośmiertny los jednostki; te najgłębsze tajemnice Boże były częściowo odsłaniane w kolejnych objawieniach (np. *Księga Henocha*, *Apokalipsa Abrahama* i inne). Chrześcijańskie wyobrażenia eschatologiczne, rysujące się już w *Apokalipsie* św. Jana (ok. 95 lub 96 r.), zostały następnie rozwinięte w apokryfach *Nowego Testamentu*, zwłaszcza w wizjach św. Piotra i św. Pawła.

Apokalipsa św. Piotra (zapewne w. I/II; tekst w: A) nie była znana w wiekach średnich i nie mogła bezpośrednio oddziaływać na piśmiennictwo tej epoki. Głównym źródłem inspiracji twórców średniowiecznych stała się natomiast późniejsza (datowana przez niektórych badaczy

¹⁴ Z bogatej literatury na temat wizji wymienimy: L. Szepielewicz: *Sredniowieczna wizja*. „Ateneum” 1888; *Poprzednicy Dantego*. Jw., 1890. — J. Marchand, *L'Autre monde au Moyen Age: „la Navigation de S. Brendan”, „le Purgatoire de S. Patrice”, „la vision d'Alberic”*. Paris 1940. — H. R. Patch, *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*. Cambridge, Mass., 1950. — R. Hughes, *Heaven and Hell in Western Art*. New York 1968. — P. Dinzelsbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalters*. Stuttgart 1981. — J. Le Goff, *Aspects savants et populaires voyages dans l'au-delà au Moyen Age*. W: *L'Imaginaire médiéval. Essais*. Paris 1985. — GP, rozdz. 4.

¹⁵ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Przełożył S. Tokarski. Warszawa 1938. — *Eschatologia*. Hasło w: *Encyklopedia katolicka*. T. 4. Lublin 1983. — GP, rozdz. 4.

¹⁶ Podaję przykładowo: Platon, *Fedon*, LVII—LXIII. — M. T. Cicero, *Somnium Scipionis*, 5—16. — Homer, *Odyseja*, ks. XI i XXIV. — Wergiliusz, *Eneida*, ks. VI. — Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. X. Problem starożytnych antecedencji wizji średniowiecznej omawiają m.in.: W. P. Ker, *Wczesne średniowiecze. Zarys historii literatury*. Przełożył T. Rybowski. Wrocław 1977, s. 60—62. — JS (tu także literatura przedmiotu).

¹⁷ *Apocryfi dell'Antico Testamento*. A cura di P. Sacchi. T. 1—3. Torino 1981. — J. Radliński, *Apokryfy judaistyczno-chrześcijańskie*. Lwów 1905. — *Apokryfy*. Hasło w: *Encyklopedia katolicka*, t. 1 (1973).

na w. III, przez innych dopiero na w. IV), a częściowo wykorzystująca wątki Piotrowe — *Visio Sancti Pauli* (tekst w: A)¹⁸. Nawiązując do fragmentu 2 *Listu do Koryntian* (12, 2—5), w którym mowa o uniesieniu świętego do trzeciego nieba, utwór kreśli w pięciu obszernych księgach wędrówkę św. Pawła po świecie nadprzyrodzonym, odbywaną pod przewodnictwem Anioła. Znalazłszy się w niebie Paweł mógł z wielkiej wysokości obejrzeć ziemię, która wydała mu się maleńka „jakby nic”, a następnie krocząc za swym przewodnikiem zwiedzić miejsca kary i nagrody pośmiertnej. Utwór ten nazwano żartobliwie „bedekerem po zaświatach”¹⁹ z uwagi na dokładność, z jaką święty odtwarza obraz zwiedzanych przez siebie obszarów nadprzyrodzonych. Zwłaszcza piekło oraz stosowane w nim przez szatanów tortury zostały przedstawione z niezwykłą skrupulatnością i plastyką. Podkreśla się, że Pawłowa wizja zaświatów nosi silne piętno orientalne, co można objaśnić pochodzeniem utworu (GP 205—208). *Visio S. Pauli* cieszyła się niezwykłą popularnością zarówno na Wschodzie, jak na Zachodzie. Była opracowywana w różnych wersjach językowych, w tym greckiej i syryjskiej; łacińskie redakcje powstawały głównie w wiekach X—XII. Wielokrotnie przepisywano ją, parafrazowano i tłumaczono; dość szybko przeniknęła do języków narodowych Zachodniej Europy, we Francji dojrzałego średniowiecza trafiając nawet na usta zonglerów. Wymienia się ją wśród dzieł inspirujących Dantego²⁰.

W okresie wczesnego średniowiecza na Zachodzie powstawały liczne utwory wizyjne (GP 181—205). Przeważnie nadawano im formę zeznań ludzi, którzy w cudowny sposób dostawszy się do strefy niebiańskiej i zwiedziwszy świat nadprzyrodzony, wracali na ziemię, aby zdać sprawę z tego, co zobaczyli, i pouczyć żyjących o karach, jakie czekają na grzeszników, oraz o nagrodach przewidzianych dla sprawiedliwych. Relacje te miały postać na poły dokumentarną i były przytaczane w dziełach historycznych bądź hagiograficznych na dowód prawdziwości pouczeń autorów kościelnych o formach życia pozagrobowego oraz o systemie kar i nagród. Takie budująco-moralistyczne wizje wypełniają m.in. księgę IV *Dialogów* św. Grzegorza (papieża, ok. 540—604), znajdujemy je w dziełach Grzegorza z Tours (ok. 540—593 lub 594): *Historiae Francorum* oraz *Vitae Patrum*, bądź też w historycznym dziele Bedy Wielbnego (Beda Venerabilis, ok. 673—735): *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*. W procesie popularyzowania wizji największą bodaj rolę odegrały, powszechnie znane i czytane, *Dialogi* św. Grzegorza. Autor

¹⁸ Th. Silverstein: „*Visio Sancti Pauli*”. *The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts*. London 1935; *Visiones et revelationes S. Pauli*. Roma 1974.

¹⁹ Określenie to pochodzi od Silversteina („*Visio Sancti Pauli*”, s. 5).

²⁰ *Ibidem*, s. 2 n. — Szepielewicz, *Średniowieczna wizja*, s. 159 n.

ich przyczynił się do spetryfikowania wielu obrazów i wątków, które miały się następnie zadomowić w europejskiej literaturze wizyjnej. Należy do nich m.in., zapożyczony z tradycji orientalnej, tzw. Most Lęku²¹. Pojawia się on np. w historii pewnego żołnierza, który dotknięty zarazą umarł, ale po pewnym czasie ożył i opowiedział o swych doznaniach w zaświatach. Dusza jego musiała przejść przez most zawieszony nad czarną rzeką, z której wydobywały się cuchnące opary. Za mostem widać było uroczne, mile pachnące miejsca. Ilekroć na ów most wkraçała dusza grzesznika, była wciągana do ciemnej głębi przez czekających na nią szatanów. Dusze ludzi sprawiedliwych przedostawały się natomiast bez przeszkód na drugą stronę²².

Dojrzałe średniowiecze wydało w pełni już ukształtowaną wizję literacką²³. W wieku XII powstały najbardziej reprezentatywne dla gatunku utwory, a wśród nich grupa „*visiones*” pochodzenia irlandzkiego, wykorzystująca w pewnym stopniu tradycję starych mitów i legend celtyckich: słynna *Navigatio S. Brendani* (wersja łacińska pochodzi z X w.); *Visio Tnugdali* (*Tundali*, *Tondali*, *Tungdali*), spisana może w w. XII, oraz *Tractatus de purgatorio S. Patricii*, powstały z końcem tego wieku pod piórem Henryka (lub Hugona) z Saltrey. Wśród wizji najbardziej znanych trzeba też wymienić *Visio Alberici* oraz słynną *Visio Philiberti*. Utworów tego typu powstawało wiele. Pojawiały się one także w obrębie dzieł encyklopedycznych, tak poczytnych, jak np. *Speculum historiale* Wincentego z Beauvais (XIII w.), czy w zbiorach exemplów, jak np. *Speculum exemplorum* (1481) (zob. JS).

Europejskie utwory wizyjne były dobrze znane w Polsce średniowiecznej. Charakter ówczesnej kultury sprawił, że w początkowym okresie mogły być dostępne tylko wykształconym duchownym, znającym łacinę i mającym kontakt z manuskryptami (zrazu przywożonymi z zagranicy, a dopiero później — sporządzanymi w kraju). Dowody funkcjonowania tych tekstów w kregach elitarnych znajdujemy już w pierwszej połowie XI wieku. Oto najwcześniejszy rodzimy żywot św. Wojciecha, powstały przed r. 1038, a dostępny nam dziś tylko w skrócie dokonanym w Niemczech w końcu w. XI (*Sanctus Adalpertus [...]*), nosi wyraźne ślady wpływu wizyjnych wyobrażeń o piekle i o miejscu tymczasowego pobytu dusz sprawiedliwych²⁴. *Dialogi*

²¹ Eliade, *op. cit.*, s. 218, 220 i in. — Ker, *op. cit.*, s. 61. — Patch, *op. cit.*, s. 95—97.

²² Św. Grzegorz Wielki, *Dialogi*. Tłumaczył W. Szoldrski. Wstęp S. Bojarski. Opracował E. Stanula. Warszawa 1969, s. 192—193.

²³ GP 205 n. — Dinzelbacher, *op. cit.* (tu zestawienie utworów wizyjnych, s. 13—28). — JS, *passim*. Zob. też inne opracowania wymienione w przypisie 14.

²⁴ Tak rozumiem fragmenty żywotu, w których przedstawia się u wejścia do pogańskiego miasta ciemną rozpadlinę, a miejsce odpoczynku św. Wojciecha jako ukwieconą łąkę. Przekład tekstu *Passio Sancti Adalperti martyris* w: *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*. Tłumaczyła J. Pleziowa. Opracował M. Plezia. Warszawa 1987, s. 32, 34.

św. Grzegorza figurują w spisie ksiąg biblioteki kapituły krakowskiej z roku 1110. Należały one do lektur popularnych, cieszących się poczytnością w kręgach duchowieństwa, a ich kopie XV-wieczne zachowały się w paru kodeksach²⁵. Z przełomu XIII i XIV w. pochodzi skrócona wersja *Purgatorium Sancti Patricii*, napisana przez polskiego kaznodzieję, Peregryna z Opola. Tenże autor w jednym z exemplów nawiązał do *Visio Tnugdali*, a najwcześniejsza ze znanych dziś kopii tego utworu istniała już na początku XIV wieku²⁶. Istotną rolę w popularyzowaniu wątków wizyjnych w Polsce odegrały kazania (wygłaszane w języku narodowym), a zwłaszcza przykłady kaznodziejskie, najsilniej pobudzające wyobraźnię wiernych. Księża chętnie kreślili obrazy miejsc potępienia i kar piekielnych²⁷. Utwory wizyjne należały do repertuaru lektur duchowieństwa. Z okresu późnego średniowiecza zachowały się dość liczne kopie m.in. *Visio Tnugdali*, *Visio S. Pauli*, *Navigatio S. Brendani*²⁸.

Nie prowadzono dotychczas systematycznych poszukiwań śladów recepcji literatury wizyjnej w Polsce, jednakże już te wyrywkowo podane przykłady świadczą dowodnie o popularności tego typu piśmiennictwa oraz o możliwościach kształtowania przezeń swoistej wyobraźni eschatologicznej.

Porównując liczne utwory wizyjne spostrzegamy łatwo, że operują one wspólnym kodem fabularnym. Podstawowymi jego komponentami są: cudowne przedostanie się duszy ludzkiej do strefy nadprzyrodzonej (w wyniku czasowego rozdzielenia się z ciałem, we śnie, itp.); zwiedzanie pod przewodem anioła miejsc kary (piekła i obszarów przyległych) oraz nagrody (raju i zbliżonych doń terenów); powrót człowieka do życia (wskutek ponownego złączenia się duszy z ciałem) bądź przebudzenie się ze snu. Poznawszy prawdę o losie pośmiertnym człowiek przekazywał ją swemu otoczeniu (często spisywał lub polecał komuś utrwalenie jej pismem), aby ostrzec grzeszników przed czekającymi ich mękami i przedstawić niebiańskie rozkosze dostępne sprawiedliwym. Często sam radykalnie zmieniał swój, poprzednio grzeszny, tryb życia.

Tak ukształtowany schemat fabularny bywał dopełniany wielką

²⁵ „Monumenta Poloniae Historica”. T. 1. Lwów 1864, s. 377. — E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*. Warszawa 1984, s. 92. — M. Hornowska i H. Zdzitowiecka-Jasieńska, *Zbiory rękopiśmienne w Polsce średniowiecznej*. Warszawa 1947, s. 397—398.

²⁶ J. Wolny, *Exempla z kazań niedzielnych Peregryna z Opola*. W zbiorze: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. Wrocław 1978, s. 262—263. — Potkowski, *op. cit.*, s. 179.

²⁷ S. Bylina, *Wyobrażenie piekła w średniowiecznej Polsce (XIV—XV w.)*. „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1/2.

²⁸ Rękopiśmienne kopie z XIV i XV w. przytoczyli Sokolski (JS, *passim*) oraz Potkowski (*op. cit.*, s. 86, 164 i in.). Fragment przekładu na język polski *Visio S. Pauli* z końca XV lub początku XVI w. omówił J. Łoś (*Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*. Kraków 1915, s. 256, 535—536).

ilością wątków i motywów drugorzędnych, o rozmaitej proveniencji, występujących w różnych wariantach. Reguły gatunkowe były wszakże dość sztywne: pozostawiały autorom margines swobody w doborze składników pobocznych i dokonywaniu substytucji — w granicach ogólnego repertuaru możliwości, skłaniając do respektowania głównego kierunku rozwoju zdarzeń. Warto podkreślić, że w opisie strefy nadprzyrodzonej daleko bardziej interesowano się miejscami i rodzajami pośmiertnej kary niż nagrody.

Powtarzalność wątków i motywów fabularnych rodziła pewną monotonię, która jednak nie powinna być uznana za dowód inercji twórców. Wynikała ona z najgłębszych założeń poetyki oraz ze średnio-wiecznego sposobu myślenia.

To, co się zdarzyło, o tyle było prawdziwe, o ile mogło być podstawione pod odpowiedni model, zidentyfikowane z czymś przekraczającym ramy przeżycia indywidualnego, niepowtarzalnego, o ile mogło rozplynać się w zjawiskach typowych. [GP 200]

Uderzającą cechą fabuły wizyjnej było kierowanie uwagi na los duszy ludzkiej bezpośrednio po śmierci. Chrześcijańska doktryna eschatologiczna umieszczała w centrum zainteresowania zbiorowy rozrachunek ludzkości w dniu Sądu Ostatecznego, u „kresu czasów” — wizje przenosiły punkt ciężkości na los jednostki i na jej indywidualną odpowiedzialność za czyny oraz na sąd natychmiastowy, decydujący teraz o jej zbawieniu lub potępieniu (GP 220—223). Ujęcie takie pojawiło się już w apokryfach chrześcijańskich, zwłaszcza w *Visio S. Pauli*²⁹.

Powróćmy do pieśni *Dusza z ciała wyleciała*. Łatwo już teraz spostrzeżemy, że jej schemat treściowy zbliża się w ogólnym zarysie do fabuły wizyjnej. Podchwycimy wszakże dość charakterystyczną różnicę. Kod wizyjny był oparty na motywie zaświatowej wędrówki mającej cel „poznawczy”: dusza po obejrzeniu miejsc kary i nagrody wracała na ziemię, a jej doświadczenia miały służyć wielu żyjącym. Tymczasem w analizowanej pieśni dusza do krainy zmarłych przybywa w rezultacie rzeczywistej (nieodwracalnej) śmierci człowieka i doznaje na sobie praw rządzących światem nadprzyrodzonym. Motyw wędrówki poznawczej został więc zastąpiony motywem podmiotowego doświadczenia eschatologicznego jednostki.

Ta właśnie okoliczność pozwala przypuszczać, że zamysł treściowy polskiego utworu opiera się na wątku wizyjnym należącym do ogólnego repertuaru fabularnego — przedstawiającym pozagrobowy los człowieka *sprawnego*. Najbliższe naszej pieśni, a zarazem najstarsze

²⁹ Guriewicz (GP 221) uważa to zjawisko za późniejsze i wskazuje dopiero dzieła *Bedy* jako pierwotne ujęcie.

zapewne w literaturze wizyjnej jego ujęcie znajdujemy w początkowej części *Visio S. Pauli*.

Postępując za prowadzącym go aniołem św. Paweł prosi, aby mógł z wysokości nieba obejrzeć śmierć człowieka sprawiedliwego i człowieka niesprawiedliwego. Anioł spełnia jego prośbę. Oczom Pawła ukazują się umierający sprawiedliwy, przy którego łożu zjawiają się anioły święte i anioły bezbożne (złe duchy), aby przypomnieć mu o spełnionych za życia czynach. Bezbożne nie mają doń dostępu, święte zaś całują unoszącą się do nieba duszę i polecają, aby przyjrzała się ciału, ponieważ musi doń wrócić w dniu Sądu. Na spotkanie duszy wychodzi Duch i obiecuje jej pomoc. Dusza jest pełna lęku, gdyż nie wie, gdzie się znajduje, i nie zna swego przyszłego losu. Aniołowie wiedzą ją przed oblicze Boga, który dokonuje sądu i poleca odprowadzić ją do Raju. Przy umierającym grzeszniku pojawiają się natomiast tylko złe anioły, prowadzą jego duszę do krainy zmarłych, gdzie z wyroku Bożego spotyka ją zasłużona kara (A 225—230).

Dwa składniki tego fragmentu relacji Pawłowej przykuwają naszą uwagę. Pierwszym z nich jest scena rozdzielania się ciała i duszy człowieka umierającego. Zdaje się ona należeć do najwcześniejszych ujęć tematu, który miał następnie zdominować piśmiennictwo chrześcijańskie, znajdując ujście w takich zwłaszcza gatunkach, jak „*lamentum poenitentiale*”, „dialog duszy z ciałem” czy „*ars moriendi*”³⁰.

Drugim składnikiem jest zetknięcie się wyzwolonej już od ciała duszy człowieka sprawiedliwego ze światem nadmysłowym. Chociaż swą ziemską egzystencją zasłużyła ona na zbawienie, jest zależniona i drży przed czekającym ją niewiadomym. Nie doznaje jednak osamotnienia. Przybyły na spotkanie z nią Duch mówi:

Duszo, nie lękaj się i nie trwóż, póki nie dojdiesz do miejsca, którego nie znasz; ja przyjdę ci z pomocą [...]. [A 226]

Zaprowadzona przed oblicze Boga i poddana sądowi, słyszy następnie Jego wyrok:

Niech ją podejmie Michał, Anioł przymierza, i niech zaprowadzi ją do raju szczęśliwości, gdzie zażywać będzie dziedzictwa wraz ze wszystkimi świętymi. [A 227]

Trudno oprzeć się wrażeniu, że zarówno *Skarga umierającego*, jak pieśń *Dusza z ciała wyleciała* pozostają w związku treściowym z zarysowanymi tu scenami. Jest to o tyle prawdopodobne, że *Visio S. Pauli* należała do utworów znanych nie tylko w całej Europie chrześcijańskiej, ale i w Polsce średniowiecznej, gdzie sporządzano jej kopie łacińskie,

³⁰ Vrtel-Wierczyński, *op. cit.*, s. 81—82. — Th. Batiouchkof, *Le Débat de l'ame et du corps*. „Romania” 1891, nry 77, 80. — M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.* Kraków 1987.

a nawet podjęto próbę przekładu fragmentu tekstu na język narodowy³¹.

Jednakże interesujące nas motywy nie musiały przeniknąć do polskich utworów bezpośrednio z wizji Pawłowej. Zastrzeżenie to dotyczy zwłaszcza *Skargi*, której wrocławski zapis stanowił parafrazę pieśni zwrotkowej znanej z zapisu plockiego, ta zaś miała być spolszczeniem czeskiego pierwowzoru³². Wystarczy uświadomić sobie, że zarówno motyw rozdzielania się duszy z ciałem, jak wędrówki w zaświaty duszy człowieka sprawiedliwego należały do ogólnego repertuaru motywów wizyjnych, a rozmaite ich warianty można napotkać w wielu innych utworach tego gatunku.

Pozostaje zatem wyrazić przypuszczenie, że nieznany autor pieśni *Dusza z ciała wyleciała* bądź samodzielnie sparafrazował wskazany fragment *Visio S. Pauli*, bądź też wykorzystał zaczerpnięty z późniejszego ujęcia (wielu ujęć?) obiegowy topos fabularny³³. Nie jest oczywiście wykluczone, że posłużył się jakimś tekstem poetyckim, być może łacińskim; odszukanie tego pierwowzoru to wszakże zadanie na przyszłość.

„Zielona łąka”

Opuściwszy ciało, dusza przybywa na zieloną łąkę i dopiero stamtąd ma być przeprowadzona do Raju. Owa łąka jest miejscem nieco tajemniczym i zagadkowym. Przypomnijmy, że uznana za składnik germańskich wyobrażeń ludowych, stała się jednym z dwu argumentów na rzecz folklorystycznej genezy pieśni.

Objaśnienie jej pochodzenia i funkcji pierwszy podał Brückner:

„Zielona łąka”, na którą się dusza dostaje, nie jest wytworem lub pozostałością słowiańskiej mitologii; łąka ta [...], na której się dusza „poniewierać musi” lub na którą za wodę wychodzi, dostała się z niemieckich źródeł do polskich i czeskich; „*grōni wang*”, „*grüne wiese*” są to miejsca pobytu duszy, mianowicie pewnych kategorii — dusze ani potępione, ani usprawiedliwione, dusze żołnierzy i lancknechtów dostają się tam, wykluczone z „zielonej łąki” dusze np. samobójców³⁴.

Autorzy piszący w późniejszych latach o pieśni nie wnieśli do tej interpretacji nowych elementów. Perspektywę badawczą rozszerzył do-

³¹ Zob. przypis 28. Kopia z r. 1420 w Bibl. Kórnickiej, rkps 801. Fragment przekładu na język polski: Łoś, *op. cit.*, s. 535—536.

³² W2 163—167. — S. Vrtel-Wierczyński, *Staroczeski dialog moralizujący z początku wieku XVI „Rozmlouvání člověka se smrti”*. Praha 1928.

³³ Podobne motywy znajdujemy np. w *Visio Tnugdali*, cieszącej się w Polsce średniowiecznej szczególną popularnością. Potkowski (*op. cit.*, s. 86, 164) wymienia 3 kopie z w. XV; Sokolski (JS) około 10 kopii z XIV i XV; Hornowska i Zdzitowiecka-Jasieńska (*op. cit.*, s. 278, 397) 2 kopie z XIV i XV w. (niektóre pozycje pokrywają się z sobą).

³⁴ Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, s. 234.

piero Wyka, który na podstawie źródeł niemieckich umocnił tezę o germańskim, ludowym pochodzeniu wyobrażenia „zielonej łąki”, zwracając uwagę na jego pojawianie się zarówno w krajobrazie piekielnym, jak w obszarze szczęśliwym: w miejscu przebywania dusz zbawionych i bogów. Wyka zwrócił też uwagę, że obraz łąki kojarzy się z wierzeniami różnych ludów pierwotnych, zwłaszcza plemion afrykańskich i Indian, a także z mityczną wyobraźnią starożytnych: pojawia się tam w postaci Łąk Asfodelowych, które przylegają do Elizjum i pozostają we władaniu Kronosa, a przyjmują dusze ludzi ani cnotliwych, ani występnych (KW 14—20). Autor tak podsumowuje swoje rozważania:

Zielona łąka jest więc reliktem przekonań o zaświecie znacznie dawniejszych aniżeli chrześcijańska eschatologia. W jej obrębie przetrwała — by tak powiedzieć — na prawach oswojonego natręta. Przetrwała jako uporczywie persewerujący i nawracający zwrot słowny. [...]

Jest to [...] typowy — topos. Ale topos proveniencji ludowej, stąd nie znajdujemy go w dziele Curtiusa, topos, który w wysokich sferach tradycji literackiej nie posiada odpowiednika. [KW 19—20]

Przyjęta przez nas i zakreślona w poprzednim rozdziale perspektywa badawcza pozwala wszakże odsłonić nie dostrzeżone dotychczas funkcje owego miejsca i wskazać szczególne jego konotacje. „Zielona łąka” bowiem to składnik wizyjnej topografii świata nadprzyrodzonego i musi być rozpatrywana w ścisłym związku z ową niezwyklej całością przestrzenną.

Kreowany w utworach wizyjnych średniowiecza obszar zaświatowy z najwyższym trudem poddaje się systematycznemu, całościującemu opisowi. Zwrócono uwagę, że nie stanowi on spójnej struktury, ale raczej sumę miejsc połączonych chwiejnie i niejednoznacznie. Jest przestrzenią nieciągłą, zbliżoną pod tym względem do świata mitologicznego (GP 208—213). Jego topografia pozostaje zatem płynna i migotliwa.

Tym jednak, co mimo wszystko decyduje o pewnej stabilności obrazu zaświatów, jest trwale i niezmiennie rozgraniczanie stref kary i nagrody: piekła i Raju. Brakuje tam miejsca trzeciego — *purgatorium*, którego wyobrażenie, po długim okresie przygotowawczym, skryształizowało się w świadomości teologów i myślicieli chrześcijańskich w w. XII i XIII, ale doktrynalne potwierdzenie zyskało nieco później³⁵. Obraz czyściska jako autonomicznego obszaru nadprzyrodzonego, rozwinięty przez Dantego i zasilający europejską ikonografię — był w zasadzie jeszcze obcy wyobraźni wizyjnej³⁶.

³⁵ J. Le Goff: *La Naissance du Purgatoire*. Paris 1981; *Le Temps du Purgatoire (IIIe—XIIIe siècle)*. W: *L'Imaginaire médiéval*. — *Czyściec*. Hasło w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3 (1979) (tu literatura przedmiotu). — J. Ratzinger, *Śmierć i życie wieczne*. Przełożył M. Węclawski. Warszawa 1986, s. 238—248.

³⁶ GP 226—227. Osobny problem stanowi wyobrażenie czyściska w *Purgatorium Sancti Patricii* — zob. Le Goff, *Aspects savants et populaires des voyages dans l'au-delà au Moyen Âge*, s. 109.

Należy wskazać podkreślić, iż mimo zasadniczej dwudzielnosci przestrzeni zaświatowej — między biegunami, jakie tworzyły *paradisus* i *gehenna*, pojawiały się w wizjach strefy pośrednie, „niezupełnie rajskie” i „niezupełnie piekielne”.

W zanotowanej przez Bedę wizji Drikthelma znajduje się opis położonej blisko piekła doliny, w której po jednej stronie pali się wieczny ogień, po drugiej zaś daje się odczuwać lodowate zimno; tutaj oczyszczają się z grzechów dusze ludzi, którzy przed śmiercią wykazali skruchę. Ale Drikthelm napotyka też inne miejsca, mające postać pokrytej kwiatami łąki, usytuowanej w pobliżu Raju; na niej przebywają czasowo dusze ludzi cnotliwych, ale nie tak doskonałych, aby mogli uzyskać natychmiast po śmierci prawo widzenia Boga w Raju ³⁷.

Dwoistość stref pośrednich osiągnęła jeszcze większą wyrazistość w *Visio Tnugdali*. Dusza rycerza podczas swej pozaziemskiej wędrówki obejrzała obszar, w którym są poddawane umiarkowanym karom dusze ludzi „nie bardzo złych” („*non valde malorum*”), i taki, w którym dusze ludzi „nie bardzo dobrych” („*non valde bonorum*”) czekają na przejście do Raju (GP 212).

Miejsce czasowego pobytu dusz ludzi sprawiedliwych nie zawsze przyjmowało w wizjach formę ukwieconej łąki. W *Visio S. Pauli* np. zostało ukazane jako ziemia lśniąca „siedem razy bardziej niż srebro” (A 231—233). Pokryta bogatą roślinnością, przypominała ona zarówno biblijny Eden (Rdz 2, 8—14) oraz ukształtowany wedle jego wzoru raj ziemski, jak też mityczną krainę obfitości, którą przecina „rzeka miodem i mlekiem płynąca” ³⁸. Natura tego miejsca nie pozwala wskazać żywicieli wątpliwości co do jego przeznaczenia i funkcji w zaświatach. Zobaczywszy ów srebrzyście lśniący grunt Paweł pyta swego anielskiego przewodnika: „Panie, cóż to za miejsce?”, ten zaś odpowiada:

To jest ziemia zadośćuczynienia. [...] Dusze sprawiedliwych opuściwszy ciała przebywają czas jakiś w tym miejscu. [A 231]

Obraz „zielonej łąki” przeważa jednak w wizjach średniowiecznych. Pojawia się on (najwcześniej?) w *Dialogach* św. Grzegorza i od tego momentu zazwyczaj jest łączony z „mostem lęku”. Dusza żołnierza stając przed owym mostem widziała po drugiej jego stronie

³⁷ Referuję za: GP 189—190. Sokolski (JS) zwraca uwagę na dużą popularność tej i innych wizji zapisanych przez Bedę, co wiązało się z popularnością jego dzieł w Polsce średniowiecznej. Wizja Drikthelma została opracowana następnie przez P. Skargę w *Żywotach świętych* (Wilno 1579).

³⁸ O raju ziemskim zob. N. M. Wildiers, *Obraz świata a teologia od średniowiecza do dzisiaj*. Z niemieckiego przełożył J. Doktor. Warszawa 1985, s. 48—49. — C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przełożył W. Ostrowski. Warszawa 1986, s. 102. — JS 226—238. Nie była mi dostępna praca: L. I. Ringbom, *Paradisus terrestris. Myt, Bilde och Verklighet*. Helsingfors 1958. — O krainie obfitości zob. GP 207—210.

miłe zielone łąki, przystrojone wonnymi kwiatami, i tam dawały się widzieć zrzeczenia biało odzianych ludzi. Taki w owym miejscu panował miły zapach, że on swym nasileniem nasycił tych, którzy się tam przechadzali i tam mieszkali. Każdy tam miał swe mieszkanie, pełne promiennego światła³⁹.

U Bedy kwiecista łąka, którą ogląda Drikthelm, roztacza wspaniały aromat i jest wypełniona światłością silniejszą od blasku słońca, a przechadzają się po niej ludzie w białych szatach. Miejsce to jest usytuowane za wysokim murem (GP 189—190). Tnugdał po przejściu przez „most lęku” trafia na pokrytą bujną roślinnością, kwiecistą łąkę, na której bije źródło żywej wody⁴⁰. Na zieloną, ozdobioną kwiatami i wonną łąkę przybywa też w swych zaświatowych wędrówkach dusza Alberika⁴¹.

A oto jak miejsce oczekiwania przedstawia polski autor z przełomu w. XIII i XIV, Peregrinus z Opolą, opowiadając o wędrówce niejakiego Mikołaja:

Tym przejściem dostał się na pewną przepiękną łąkę, pokrytą rozmaitością przeróżnych kwiatów, od których biła dziwna słodycz⁴².

Do stałych atrybutów miejsca oczekiwania należały, prócz bujności trawy i kwiatów oraz wszelkiej roślinności, przepiękny zapach i świetlistość.

„Zielona łąka” nie miała ściśle ustalonej lokalizacji w topografii zaświatów. Sytuowana najczęściej „za mostem lęku”, w pobliżu niebieskiego Raju: Nowej Jerozolimy⁴³, mogła być niekiedy przemieszczana i występować bez owych miejsc towarzyszących. Nie ulegały natomiast zmianie jej funkcje. Wiadomo, iż służyła za schronienie tylko duszom ludzi sprawiedliwych. Wiadomo także, iż pobyt na niej nie trwał wiecznie, ale miał charakter czasowy.

Ta ostatnia właściwość wymaga osobnej refleksji. Zgodnie z założeniami chrześcijańskiej teologii kategoria czasowości wiązała się ze światem materialnym i ziemskim bytem człowieka: implikowała przemijalność i zmienność. W świecie nadzmysłowym panowały natomiast niezmiennność i bezruch, a Bogu oraz sferze empirejskiej odpowiadała wieczność: *aeternitas*⁴⁴. Przebywanie na „zielonej łące” było zatem

³⁹ Św. Grzegorz Wielki, *op. cit.*, s. 193. Podkreśl. T. M.

⁴⁰ Posługiwałam się wydaniem: „*Visione di Tugdalo*” *volgarizzata nel secolo XIV*. Bologna 1872 (ristampata: Bologna 1968), s. 81.

⁴¹ „*La visione di Alberico*”. Per D. A. Mirra. W: D. M. Inguanez, *Frammenti onciali Cassinesi [...]*. Montecassino 1932, s. 95.

⁴² Wolny, *op. cit.*, s. 263: „*Quo transito venit ad quoddam pulcherrimum pratum, in quo stabat varietas diversorum florum, a quibus mira suavitatis procedebat*”.

⁴³ Obraz Nowej Jerozolimy wywodzi się z Apokalipsy św. Jana (21, 10 — 22, 5). Zob. JS 238—254 i cyt. tam literaturę przedmiotu.

⁴⁴ Wildiers, *op. cit.*, s. 39—89. — A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przełożył J. Dancygier. Warszawa 1976, rozdz. „Cóż to jest... czas?”

czekaniem nie tylko na pełnię szczęścia, ale też na przekroczenie progu wieczności, było trwaniem przejściowym, zawieszonym między dwiema skrajnymi kategoriami temporalnymi. Ciągnęło się, wedle *Visio S. Pauli*, „jakiś czas”. Długo czy krótko? Trudno odpowiedzieć jednoznacznie na to pytanie. Czas ten był różny od ziemskiego: w wizjach chwila ziemska mogła odpowiadać wielu wiekom zaświatowym, a jeden moment „tam” mógł się równać długiej epoce na ziemi (GP 213—220).

„Zielona łąka” w polskiej pieśni o duszy posiada wszelkie znamiona wizyjnego „przedraju”: miejsca oczekiwania. Dusza przybywa tu wprost z ziemi i stąd ma być przeprowadzona do „krolestwa niebieskiego”. Musi być ona duszą człowieka sprawiedliwego, ale nie tak doskonałego, aby mógł spodziewać się osiągnięcia raju bezpośrednio po sądzie indywidualnym. Dusza grzesznika nie miałaby wstępu na „zieloną łąkę”: po okazaniu przez umierającego skruchy i żalu mogłaby dostać się jedynie do strefy oczyszczającej, przeznaczonej dla ludzi „nie bardzo złych”.

Odpowiedź na pytanie, skąd wywodzi się obraz „zielonej łąki”, dlaczego on właśnie został wchłonięty przez średniowieczne wizje i tu spetryfikowany jako plastyczne wcielenie miejsca czasowego pobytu dusz sprawiedliwych — przekracza wąskie ramy niniejszego szkicu. Dzieje tego toposu w kulturze światowej: w mitologiach (nie tylko germańskiej), w sztuce i w literaturze, to odrębne zagadnienie, wymagające rozległych i wielopłaszczyznowych badań połączonymi siłami historyków religii, sztuki i literatury.

Obraz „zielonej łąki” był bliski wyobraźni starożytnych. Wyka zwrócił uwagę na jego występowanie w obszarze pośmiertnym (KW 17—18), pominął wszakże jego aktywność jako składnika w idealnym pejzażu ziemskim (*locus amoenus*), tak wnikliwie opisanym przez Ernsta Roberta Curtiusa⁴⁵. Daleko istotniejsza wszakże wydaje się trwałość toposu w nurcie tradycji biblijno-chrześcijańskiej. Na „zielonych pastwiskach” pozwala leżeć Bóg — dobry pasterz (*Ps* 22/23, 1—2)⁴⁶; świeża zieleń powraca w kolejnych obrazach pastwisk, dolin i ogrodów w *Pieśni nad pieśniami* (np. 1, 7; 1, 16; 2, 12—13; 2, 16; 6, 2—3; 6, 11), domyślamy się jej w Edenie (*Rdz* 2, 8—14). W kształtującej się pod wpływem bizantyńskim * sztuce sakralnej wczesnego chrześcijaństwa zachodniego motywem nawrotnym stała się scena pasienia owieczek na ukwieconej łące przez Jezusa otoczonego apostołami; siłę i zasięg oddziaływania tego obrazu możemy docenić oglądając mozaiki bazylik Rawenny i Rzy-

⁴⁵ E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Traduit de l'allemand par J. Bréjou x. Paris 1956, s. 226—247.

⁴⁶ Na występowanie toposu „zielonej łąki” w *Psalmach* zwrócił mi łaskawie uwagę prof. Sante Gracioti.

mu ⁴⁷. „Zielona łąka” jako obszar uświęcony pojawia się następnie w malarstwie religijnym dojrzałego średniowiecza (KW 21—24) ⁴⁸. Należy ona do wyjątkowo żywotnych toposów piśmiennictwa i sztuki chrześcijańskiej. Dokładne zbadanie dziejów owego nawrotnego obrazu z uwzględnieniem jego biblijnego zaplecza oraz wielorakich konotacji pozwoliłoby wyświetlić w pełni genezę wizyjnego „przedraju”.

Forma pieśni

Staraliśmy się dotychczas dowieść, że schemat fabularny pieśni *Dusza z ciała wyleciała* wykazuje związek z europejskim kodem wizyjnym, a sposób obrazowania znamieny dla polskiego utworu mieści się w kręgu właściwej wizjom wyobraźni eschatologicznej. Pomysł pieśni ma zatem genezę literacką; być może, wiąże się w jakimś stopniu z archetypicznym ujęciem losu duszy człowieka sprawiedliwego nakreślonym w *Visio S. Pauli*. Mniemanie o „uczonym” pochodzeniu utworu znajduje dodatkowe potwierdzenie w fakcie, iż został on wkomponowany w obręb większej całości opartej na wzorach literackich, zapisanej w kodeksie kaznodziejskim, a skryptorem (redaktorem? autorem?) owej całości był duchowny ⁴⁹.

Jednakże tematyka wizyjna mogła stosunkowo łatwo przenikać ze źródeł pisanych do obiegu ustnego i tą drogą zasilać wyobraźnię mas wiernych. Stwierdziliśmy występowanie tej tematyki w exemplach kaznodziejskich już na przełomie w. XIII i XIV; w stuleciach XIV i XV, w związku z dynamicznym rozwojem kaznodziejstwa i powszechnością głoszenia kazań w języku narodowym, przepływ taki z pewnością nie napotykał przeszkód. Temat kar piekielnych oraz nagrody niebieskiej należał do centralnych motywów katechetycznych ⁵⁰. Nie można też zapominać, że pieśń o duszy została wkomponowana w scenariusz widowiska pogrzebowego o charakterze popularnym, obliczonego na łatwą percepcję wśród wiernych.

Wszystko to skłania do ostrożności w formułowaniu hipotez i po-

⁴⁷ Związczą: Basilica di S. Apolinare in Classe, Basilica di S. Apolinare Nuovo, Basilica di S. Vitale — w Rawennie, oraz Basilica di Cosma e Damiano, Basilica di S. Maria in Trastevere, Basilica di S. Clemente, Basilica di S. Prassede — w Rzymie.

⁴⁸ Autor zwraca uwagę na aktywność toposu również w polskim malarstwie sakralnym okresu późnego średniowiecza.

⁴⁹ Kościelna geneza manuskryptu, a więc i znajdującego się w nim zapisu pieśni, nie budzi wątpliwości w świetle ustaleń Woronczaka (W1 30—33); podkreślam, iż okoliczność ta może być uznana za argument uzupełniający, natomiast nie byłaby w stanie przesądzić o genezie utworu w izolacji od innych przesłanek.

⁵⁰ Bylina, op. cit.

budza do szukania odpowiedzi na pytanie o genezę pieśni nie tylko w sferze treści.

W dotychczasowych badaniach ustalil się pogląd, iż znajdujący się w rękopisie wrocławskim tekst utworu o duszy jest niepełnym zapisem pieśni ludowej. Dlaczego niepełnym? Przytoczmy argumentację *in extenso*. Woronczak przeprowadza następujące dowodzenie:

Posiadamy ludowe przekazy tego motywu w Polsce i na Morawach [...]. Formą tych przekazów ludowych jest [...] zawsze czterowiersz lub dwuwiersz, a pierwsza zwrotka zrekonstruowana na ich podstawie brzmiałaby:

Dusza z ciała wyleciała,
nie wiedziała, gdzie pójść miała,
na zielonej łące stała,
stawszy rzewnie zapłakała.

Wiersz drugi tej rekonstrukcji jest niewątpliwie pierwotny, a w tekście wrocławskim został opuszczony. Wyjaśnia on przecież, dlaczego dusza idzie na zieloną łąkę. [...] Uzupełnienie następnych dwu zwrotek do czterowiersza nie jest, niestety, na podstawie przekazów ludowych możliwe. [W2 61]

Zdaniem badacza pełny, pierwotny tekst pieśni składał się zatem z 3 strof 4-wersowych, czyli — z 12 wersów.

Wyka dopisał do tej rekonstrukcji swój aprobujący komentarz:

Baczność Woronczaka wzbudziła [...] sytuacja kluczowa z zieloną łąką. Zwrócił on uwagę, że w przekazie wrocławskim pominięty został konieczny dla pełnego zrozumienia owej sytuacji werset (częsty w pieśni ludowej), a mianowicie: „Nie wiedziała, gdzie pójść miała”. Skoro bowiem owa łąka ma być symbolem czyścica, to w nim właśnie dusza nie wie, gdzie pójdzie. To znaczy, czy będzie ona zbawiona, czy też potępiona. Zobaczymy poniżej, że pieśń ludowa polska przynosi obydwie te warianty, z przewagą zasadniczą dla wariantu rajsco-niebiańskiego, dla zapowiedzi i możliwości zbawienia. [KW 13]

Rozważmy zasadność dokonanej rekonstrukcji tekstu. Oto przykładowo dobrane fragmenty ludowych pieśni o duszy w zapisach z XIX wieku:

pieśń pogrzebowa z Mazowsza czerskiego:

Dusa z ciała wyleciała
I nie wiada, kiej się działa,
Na zielonej łące stała
I tam rzewnie zapłakała⁵¹.

zapis z Sobieskiej Woli w powiecie krasnostawskim:

Siedem sążni ziemia drżała,
Wyleciała dusza z ciała,
Nie wiedziała gdzie paść miała,

⁵¹ Z. Gloger, *Pieśni przy chrzcinach i pogrzebie na Podlasiu nadnarwiańskim*. „Wisła” 1889, s. 609.

Zapłakała żałośliwie,
Siadła padła na tej łące,
Krzyczy, łamie ręce ⁵².

pieśń pogrzebowa z Opoczyńskiego:

Wyleciała dusza z ciała,
Nie wiedziała, kaj paść miała.
Na zielonej łące padła,
Tam-ci sobie zapłakała ⁵³.

z Lubelskiego:

Wyleciała dusza z ciała,
Nie wiedziała, gdzie paść miała,
Padła na zielonej łące,
Krzyczy, płacze, łamie ręce ⁵⁴.

Porównanie tych wersji skłania do wniosku, że wywodzą się one z jakiegoś wspólnego archetypu X, uwzględniającego moment „niewiedzy” duszy. Powtarzają się w nich cztery komponenty: 1) dusza opuszcza ciało; 2) dusza nie wie, dokąd się udać; 3) dusza przybywa na zieloną łąkę; 4) dusza płacze. Komponenty te, podlegające w ustnym przekazie rozmaitym operacjom kombinatorycznym, nie musiały występować w komplecie ⁵⁵. Istnieje grupa zapisów pieśniowych pozbawionych motywu „niewiedzy” duszy, np.:

pieśń pogrzebowa z Brzezin na Podlasiu:

Dusa z ciała wyleciała,
Na zielonej łące stała
I tam rzewnie zapłakała ⁵⁶.

pieśń pogrzebowa z miejscowości Kije w Kieleckiem:

Wyleciała dusza z ciała,
Na zielony łące padła...
Wziena płakać, wziena krzyczyć,
Gdzie się tera mam obrócić? ⁵⁷

⁵² Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, s. 230.

⁵³ O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*. T. 23. Wrocław 1964, s. 123—124. Cyt. w: KW 32.

⁵⁴ *Ibidem*, t. 18, cz. 1, s. 63—64. Cyt. w: KW 33.

⁵⁵ Komponenty te można zapewne uznać za „formuły” w znaczeniu, jakie temu terminowi nadają współcześni teoretycy literatury oralnej. W tę problematykę dobrze wprowadza artykuł J. Bartmińskiego *Wokół Lordowskiej koncepcji formuły* („Literatura Ludowa” 1975, nr 5). Polska wersja fragmentu książki A. B. Lorda *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., 1964): *O formule*. Przełożył W. Krajka. Jw., nr 4/5. O literaturze oralnej: P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*. Paris 1983 (tu bardzo bogata literatura przedmiotu).

⁵⁶ Gloger, *op. cit.*, s. 608.

⁵⁷ Kolberg, *op. cit.*, t. 19, cz. 2, s. 146. Cyt. w: KW 30.

pieśń ze Stradomia

Wystompila dusa z ciała,
Na zielonom łoncku padła⁵⁸.

Być może, mamy prawo przyjąć istnienie równolegle funkcjonującego archetypu Y, nie uwzględniającego motywu „niewiedzy” duszy. W każdym razie konstatujemy z pewnością, że motyw ten nie musiał koniecznie pojawiać się w ludowych przekazach pieśni.

Powróćmy do pieśni wrocławskiej. Posiadamy, jak wiadomo, jeden tylko jej zapis i ten właśnie tekst jest pozbawiony motywu „niewiedzy”. Czy wolno odrzucić możliwość funkcjonowania w średniowieczu archetypu Y? Czy wolno na podstawie stanu rzeczy wydedukowanego z zapisów ustnych przekazów ludowych XIX i XX w. orzekać o kompletności i poprawności tekstu poetyckiego zapisanego w drugiej połowie XV wieku?

Gdyby nawet udało się rozwiązać piętrzące się tu wątpliwości teoretyczne i metodologiczne, należałoby jeszcze postawić pytanie, czy sam przekaz wrocławski uprawnia poszerzenie tekstu o dodatkowy wers (a w istocie — o dodatkowe wersy). W mniemaniu piszącej te słowa zabieg rekonstrukcyjny tego typu wyklucza budowa stroficzna utworu. Pieśń została ujęta w strofę 3-wersową o schemacie rymowym *xaa*. Szczegół ten nie został dotychczas dostrzeżony⁵⁹.

Przyjrzyjmy się tekstowi pieśni o duszy, „wyłuskanemu” poprzednio z dodatków i interpolacji wprowadzonych przez skryptora *Skargi* wrocławskiej. W zakończeniach zwrotki 2: „płaczesz”, „płakać”, „podzieć”, pojawia się rym gramatyczny, spajający wersy 2 i 3, wynikający ze współbrzmienia form czasownikowych. Zupełnie podobną sytuację obserwujemy w zwrotce 3, gdzie w zakończeniach: „miła”, „rejskiego”, „niebieskiego”, rym gramatyczny, tym razem opierający się na zgodności brzmieniowej form przymiotnikowych, wiąże wersy 2 i 3⁶⁰.

Zwrotka 1 domaga się osobnego komentarza. Zakończenia jej wersów brzmią: „wylecieła”, „stałe”, „zaplekale”. Wszystkie trzy wersy kończą się czasownikami w tej samej formie gramatycznej, należałoby się więc spodziewać dokładnego ich współbrzmienia, według schematu

⁵⁸ M. Rawicz-Witanowski, *Lud Stradomia pod Częstochową*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1893, s. 52. Cyt. w: KW 33.

⁵⁹ Woronczak (W2 161) nazywa zwrotkę 1 tej pieśni „trzywierszem narracyjnym o rymie *aaa*” i uznaje ją za szczyłek 4-wiersza o rymie *aaaa*. Dotychczasowe wydania (wyjąwszy najnowsze — Wydry i Rzepki, ed. cit., s. 282) podawały tekst pieśni łącznie z wszystkimi lub niektórymi didaskaliami w transkrypcji nie respektującej dialektycznych cech języka skryptora.

⁶⁰ Rym gramatyczny w odmianach czasownikowej i przymiotnikowej uznano za charakterystyczny dla polskiej średniowiecznej pieśni religijnej. Zob. L. Pszczółowska, *Rym*. Wrocław 1972, s. 84—85.

rymowego *aaa*. Jednakże skryptor różnicował te wyrazy graficznie; znalazło to odbicie w dokonanej przez Woronczaka transliteracji, przekazującej cechy dialektyczne języka tekstu wrocławskiego. Cechy te, właściwe polszczyźnie XV-wiecznego skryptora, na tyle doniosłe, że posłużyły za argument na rzecz uznania jego śląsko-morawskiego pochodzenia, obejmują m.in. mieszanie samogłosek *a* i *e*. Woronczak zaznacza, że zjawisko to „należy do fonetyki, nie pisowni” (W1 41), wiąże się zatem ściśle z wymową. Ten sam badacz dodaje:

Mieszanie *a* i *e* jest właściwością dialektu pisarza i występuje zarówno w *Skardze*, jak i w glosach polskich oraz tekstach łacińskich. Przejście *a* w *e* jest bardzo częste (44 razy = 30% [...]), szczególnie charakterystyczne w grupach *-ała* i *na-* oraz przy *ě*. [W1 41—42]

Zróznicowanie pisowni zakończeń form czasownikowych wskazuje zatem na odmienną wymowę słów „stałe”/„zaplekałe” od słowa „wylecieła”, dającą współbrzmienie tylko wersów 2 i 3, co upodabnia schemat rymowy zwrotki 1 do schematu zwrotek 2 i 3.

Strofa 3-wersowa o schemacie rymowym *xaa* pojawia się sporadycznie w polskiej poezji średniowiecznej, w grupie pieśni religijnych. A oto przykłady:

Przydzi, Duchu Święty, k nam,
A racz spuścić s wysokośći
Promień twojej miłości ⁶¹.

Bądź s nami, Panie Boże,
Prosimy ucieszyciela twego;
Jen od ciebie pochodzi, od Otca wiecznego ⁶²

Przydzi, Dusze Święty, k nam,
Seśli nam niebieski
Promień swej światłości ⁶³.

We wszystkich przytoczonych tu wypadkach strofa *xaa* pojawia się w obrębie tego samego utworu obok innych schematów strofy 3-wersowej, np. *aaa*, *aab*. Tym wymieszany w polskich utworach układem stroficznym odpowiada jednolita, regularna forma ich wspólnego pierwowzoru łacińskiego, jakim jest sekwencja *Veni, Sancte Spiritus* (AH 54, 153), ułożona strofą parzystą o schemacie: 8a 8a 7b + 8c 8c 7b, szczególnie popularną w europejskiej poezji liturgicznej, przejętą też przez

⁶¹ Zapis z pierwszej połowy XVI wieku. Cyt. za: *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Opracował M. Korolko. Wrocław 1980, s. 85. BN I 65.

⁶² Zapis z drugiej połowy XV w. (inc.: „Przydzi k nam Święty Dusze”). Cyt. jw., s. 83.

⁶³ Zapis z drugiej połowy XV wieku. Cyt. jw., s. 81.

powstające w Polsce utwory sekwencyjne w języku łacińskim⁶⁴. Porównanie polskich pieśni o Duchu Świętym z tekstem *Veni, Sancte Spiritus* wskazuje, że rodzimi tłumacze nie respektowali wszystkich cech formalnych pierwowzoru: nie zachowywali zasady sekwencyjnej parzystości strof, nie różnicowali długości wersu zgodnie z regułą: 8 + 8 + 7 sylab, wreszcie — wprowadzali różne warianty układu rymowego⁶⁵.

Stosowanie zróżnicowanych schematów strofy 3-wersowej w miejsce rygorystycznie zbudowanej zwrotki łacińskiego pierwowzoru mogłoby uchodzić po prostu za dowód nieudolności warsztatowej rodzimych twórców, gdyby nie fakt, że używane przez nich wymiennie schematy w większości wywodziły się z repertuaru form wierszowych europejskiej poezji liturgicznej. Dotyczy to w każdym razie strofy *aaa*, która była zakorzeniona w hymnicie średniowiecznej, a jej bezpośrednim wzorem miał być hymn *Dies irae, dies illa* (AH 54, 269), o schemacie: 8a 8a 8a⁶⁶. Strofa *aab* wiązała się genetycznie z przytoczonym już wcześniej schematem sekwencyjnym: 8a 8a 7b + 8c 8c 7b⁶⁷. Wymienne używanie rozmaitych wariantów strofy 3-wersowej w obrębie tego samego utworu świadczy o swobodnym stosunku polskich twórców do opracowywanych przez nich pierwowzorów tekstowych, nie wskazuje jednak na rozmijanie się z regułami wierszowania, ukształtowanymi na podłożu łacińskiej poezji liturgicznej.

Wśród wariantów 3-wersowej strofy sekwencyjnej w poezji łacińskiej dojrzałego średniowiecza znajduje się strofa o schemacie *abb*, nosząca w systematyce form pieśniowych nazwę „*Laiausschnitt I'*”. Wykazywała ona aktywność zarówno w twórczości łacińskiej, jak w pieśniach układanych w językach narodowych⁶⁸. Być może, stosowany spo-

⁶⁴ Jest to strofa użyta m.in. w słynnych sekwencjach łacińskich w. XIII: *Stabat Mater dolorosa* (AH 54, 312) Jacopone da Todi oraz *Lauda, Sion, Salvatorem* (AH 50, 584) Tomasza z Akwinu, stąd też ją nazywają badacze „strofą *Stabat Mater*” bądź „strofą *Lauda, Sion*”. O jej strukturze i popularności w poezji łacińskiej średniowiecza zob. D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958, s. 173 n. Popularność tej strofy w łacińskiej poezji sekwencyjnej polskiego pochodzenia wykazują prace H. Kowalewicz, zwłaszcza *Polska twórczość sekwencyjna wieków średnich* (w zbiorze: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, T. 2. Wrocław 1965) oraz jego edycja: *Cantica Medii Aevi Polono-Latina*, T. 1. Varsoviae 1964.

⁶⁵ Odstępstwa te nie są niczym zaskakującym na tle ogólnego obyczaju translatorskiego panującego na terenie polskiej średniowiecznej pieśni religijnej. Powszechna była praktyka raczej parafrazowania niż tłumaczenia pierwowzorów łacińskich.

⁶⁶ M. Eustachiewicz, *Strofa trójwersowa*. W zbiorze: *Strofika*. Wrocław 1964, s. 79—80.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 86 n.

⁶⁸ J. Woronczak, *Tropy i sekwencje*. W zbiorze: *Strofika*, s. 35. Zob. też Norberg, *op. cit.*, s. 161 n.

radycznie przez polskich twórców schemat *xaa* — schemat pieśni *Dusza z ciała wyleciała* — można uznać za rodzimy odpowiednik sekwencyjnej strofy *abb*.

Związkowi pieśni *Dusza z ciała wyleciała* z regułami wierszowania polskiej XV-wiecznej pieśni religijnej nie przeczy także budowa sylabiczna stosowanego w niej wersu. Utwór został ułożony 8-zgłoskowcem ze średniówką po sylabie 4. Miara ta mieści się w repertuarze podstawowych formatów łacińskiej poezji liturgicznej i odegrała istotną rolę w procesie kształtowania się polskiego sylabowca ⁶⁹.

Zbierzmy pokrótce wnioski. Zapisana w drugiej połowie XV w. (1461—1470?) pieśń *Dusza z ciała wyleciała* wykazuje związek z tradycją łacińskiej literatury wizyjnej, popularnej w średniowiecznej Europie, a znanej również w Polsce. Jej bezpośredni pierwowzór tekstowy (jeśli istniał) pozostaje nieznany. Pomysł fabularny ukształtował się pod wpływem topiki wizyjnej, zakorzenionej w apokryfach nowotestamentowych (*Visio S. Pauli*) i jest produktem swoistej, znamiennej dla chrześcijańskiego średniowiecza wyobraźni eschatologicznej, uformowanej w kręgu oddziaływania myśli zarówno judeo-chrześcijańskiej, jak starożytnej.

Pieśń została zapisana w kodeksie kaznodziejskim; skryptor był z pewnością duchownym. Może był on tożsamy z kompilatorem *Skargi umierającego*, ten zaś z pewnością reprezentował ten sam stan, a ułożenie scenariusza widowiska pogrzebowego przeznaczonego dla wiernych wiązało się w jakimś stopniu z jego powinnościami duszpasterskimi. Nie wiemy, czy ów kompilator był równocześnie autorem pieśni. W każdym razie nie znany nam z imienia twórca wykazywał dobrą orientację w prawidłach wierszowania wyrosłych z reguł łacińskiej poezji liturgicznej i stosowanych w polskiej pieśni religijnej.

Trudno więc byłoby zgodzić się z twierdzeniem, iż mamy do czynienia z „pierwszym zapisem pieśni ludowej”. Geneza literacka utworu jest „uczona”, jego forma wierszowa wyrosła z doświadczeń artystycznych twórczości kościelnej; pieśń została włączona do repertuaru parateatralnych widowisk inspirowanych przez duchowieństwo. Wszystko to wskazywałoby na jej przynależność do nurtu polskiej średniowiecznej poezji „odgórnej” — jeśli posłużyć się tym nieprecyzyjnym, użytym wszakże w literaturze naukowej określeniem.

Pieśń ta stała się utworem ludowym wtedy, gdy spopularyzowana przez widowiska pogrzebowe, a może i innymi sposobami, zaczęła funkcjonować wśród mas wiernych w przekazie ustnym i tą drogą za-

⁶⁹ Woronczak, *Elementy średniowieczne w wersyfikacji polskiej XVI wieku i ich przemiany*, s. 247. — Pszczołowska, *Wiersz* (w druku).

siliła folklor chłopski⁷⁰. Proces ten mógłby być odtworzony tylko na podstawie wiarygodnych świadectw, gdyby takie istniały; zapewne jego rekonstrukcja nie jest już dziś możliwa. Jednakże istnienie licznych wariantów pieśni o duszy w folklorze XIX i XX w. jest bezspornym dowodem nieprzerwanego życia utworu w rodzimej tradycji ludowej.

⁷⁰ Oto przekaz z w. XVIII, opublikowany przez W. Wydrę (*Bernardyńska sylwa poetycka z końca XVIII wieku*. W zbiorze: *W kręgu dawnej poezji*, Warszawa 1983, s. 155):

Dusza z ciała wyleciała,
Nie wiedziała, kaj paść miała,
Padła na zielonej łące,
Wrzeszczy, krzyczy, żreć jej się chce.

Przyleciała przed rajske wrota:
Nie byłam tu za żywota,
Księżu pleban, otwórzże mi,
Będęli ja w niebie, powiedzże mi.

Jest tam kościół murowany,
Kukiełkami poszywany:
Kantor z masła, ksiądz z twarogu
Wyśpiewują chwałę Bogu.

Jeżeli chcesz żyć na świecie,
Dajże ze trzy grosze przecie,
A jeżeli co przyliczysz,
Da-ć Bóg wszyćko, co se życzysz.