

WITOLD RĄCZKOWSKI

POLSKIE PRZEDSTAWIENIA „SCALA SALUTIS” NA TLE TEMATYKI ŚMIERCI W SZTUCE I LITERATURZE ŚREDNIOWIECZNEJ

Treść: Wstęp; I. Przedstawienia „scala salutis”; II. Zagadnienia śmierci i intercesji w piśmiennictwie; III. Intercesja w polskiej poezji maryjnej.*)

WSTĘP

Od około połowy XIV wieku, jak w żadnym innym okresie, rozwija się w sposób niezwykle silny myśl o śmierci. Jednocześnie w naukach teologicznych i w literaturze tak, religijnej jak i świeckiej, rośnie zainteresowanie problematyką eschatologiczną. Konsekwentnie mnożą się liczne przedstawienia ilustrujące tę tematykę. Obok znanych, występujących już od dawna przedstawień Sądu Ostatecznego, czy też przepowiedzi ewangelicznej „O pannach mądrych i pannach głupich”, pojawiają się też inne, nowe sformułowania plastyczne takie jak: „Taniec śmierci”, „Legenda o trzech żywych i trzech zmarłych”, obrazowe wyobrażenia traktatów „Ars moriendi” czy blisko z nimi związane „Sąd nad człowiekiem” i „Scala salutis”.

Pod tym ostatnim terminem należy rozumieć przedstawienie dramatycznej walki dobra i zła, której przedmiotem jest dusza ludzka ulatująca z umierającego człowieka, w scenie tej udział biorą także Maria, Chrystus i Bóg Ojciec oraz którzyś ze świętych. Jest to sąd szczegółowy nad duszą człowie-

* Opracowanie jest skróconą wersją pracy magisterskiej pisanej w 1975 roku pod kierunkiem ks. prof. dr Janusza St. Pasierba. Ze względu na szupłość miejsca pominięte zostały omówienia następujących zagadnień pokrewnych do sceny „scala salutis”: 1) „ukrzyżowanie z wagą” w zestawieniu ze „scala salutis”; 2) „Sąd Ostateczny” nad człowiekiem wraz z walką o jego duszę; 3) ilustracje traktatu „ars moriendi”; 4) „Mater Misericordiae” w połączeniu ze sceną śmierci zakonnika. Stan badań zamyka się na 1975 r.

ka, w trakcie którego ma miejsce akt orędownictwa Marii i Chrystusa do Boga Ojca.

Układ ten, będący rodzajem średniowiecznego moralitetu z alegorią zbawienia słusznie określa się terminem „scala salutis” czy też wymiennie terminem „scala peccatorum”.¹ Polski termin „śmierć człowieka” nie jest odpowiedni, gdyż nie ukazuje całej złożoności przedstawienia mówiącego o kolejnych stopniach, które musi przejść prośba umierającego, aby została zbawiona jego dusza. Termin „scala salutis” określa konkretną odmianę ikonograficzną należącą do rozbudowanej grupy przedstawień związanych z ideą podwójnej intercesji określanej przez Erwina Panofsk’ego jako Doppelinterzession.²

Na terenie Polski zachowały się trzy zabytki malarskie ukazujące ten rzadki temat, a pochodzące z pierwszej poł. XV w. Zarówno zabytki polskie jak i analogiczne, zachowane na terenie Europy nie posiadają do dnia dzisiejszego wyczerpujących opracowań. Najszerzej o ikonografii dwóch polskich przedstawień traktuje praca B. Miodońskiej o iluminacjach rękopisów krakowskich z pierwszej połowy XV w.³ Z kolei Z. Rozanow omawiając rytuał i obyczaje pogrzebowe w średniowieczu wymienia ten temat łącząc go z przedstawieniami cyklu „ars moriendi” a także wiążąc z widowiskiem dydaktycznym w rodzaju „Skargi umierającego”.⁴

Praca niniejsza jest poświęcona interpretacji treści zawartych w tych dziełach, pomija natomiast kwestie stylistyczne. Ma na celu ukazanie przede wszystkim przedstawienia „scala salutis” na tle literatury i sztuki późnośredniowiecznej, a także jest próbą dania odpowiedzi co do czasu i miejsca, w którym sformułowany został ten układ ikonograficzny i jaką drogą mógł on dotrzeć na teren Polski.

I. PRZEDSTAWIENIA „SCALA SALUTIS”

Jak już zostało wspomniane na terenie Polski znane są dotychczas trzy przedstawienia, w których ukazany został

¹ B. Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów z I połowy w. XV w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu, Kraków 1987*, s. 72.

² E. Panofsky, „*Imago Pietatis*”. *Przyczynek do historii typów przedstawieniowych „Mąż Boleści” i „Maria Pośredniczka”, w: tenże, Studia z historii sztuki, Warszawa 1971*, s. 95—121.

³ Miodońska, dz. cyt., s. 71—73, il. 57.

⁴ Z. Rozanow, *Średniowieczna ikonografia muzyczna, w: Musica Medii Aevi, T. II, Warszawa 1968*, s. 109, il. 34.

układ „scala salutis”. Wśród tych zabytków na pierwszy plan wysuwa się, ze względu na swój doskonały stan zachowania i czytelność, miniatura z Mszału nr 2 z Biblioteki Kapituły Metropolitalnej na Wawelu w Krakowie, powstałego najprawdopodobniej w piątym dziesięcioleciu XV wieku a stanowiącego dzieło pracowni działającej w Krakowie.⁵

Miniatura umieszczona została w inicjale R(equiem) (fol. CCXC VIII^v) rozpoczynającym tekst mszy żałobnej. W inicjale ten wkomponowano sceny: śmierci starca, podwójnego wstawiennictwa Marii i Chrystusa do Boga Ojca oraz walki o duszę zmarłego.

W dole kompozycji na posłaniu leży nagi zmarły w sędziwym wieku. Przykryty jest do połowy brązowym, mocno pofałdowanym materiałem. Jego głowa spoczywa na kwadratowej poduszce. Zmarły ma ręce złożone na krzyż, a z jego ust ulatuje mała personifikacja duszy ze złożonymi rękoma. U stóp starca umieszczona została ciemnobrązowa postać diabła. Nad leżącym, w centrum przedstawienia, ukazano stojące postacie Marii i Chrystusa. Matka Boska w ciemnobłękitnej sukni zwrócona jest w stronę Syna. Prawą dłoń ma złożoną na piersi, a w lewej trzyma banderolę. Chrystus ukazany jest jako *Vir dolorum*. Biodra jego przewiązane są dość nisko perizonium. Obejmuje on niewielki krzyż w kształcie litery T, zaś dwa palce dłoni wkłada do rany w lewym boku. Drugą rękę umiesioną ma do góry w geście ostentacji i trzyma w niej banderolę. Głowa z koroną cierniową, otoczona nimbem, skierowana jest w kierunku Boga Ojca umieszczonego u góry kompozycji. Przedstawiony jest On w czerwonej szacie i ukazany do połowy postaci na tle obłoku. Prawą ręką wskazuje na Syna, a lewą złożoną ma na piersi. Jego białobroda twarz skierowana jest do Syna. W lewym górnym rogu znajduje się również przedstawiona do połowy postać anioła w zielonej szacie z szeroko rozpostartymi skrzydłami. Prawą ręką wskazuje na akcję dziejącą się poniżej, w lewej natomiast trzyma banderolę. Do ust zmarłego, diabła i Boga Ojca także zostały dołączone banderole z tekstami dialogu prowadzonego pomiędzy poszczególnymi osobami.

Banderola umieszczona przy konającym wyraża prośbę skierowaną do Marii: „Sancta Maria succure miseris” (Święta Mario przyjdź z pomocą biednym). Maria natomiast jako Matka Chrystusa zwraca się do Syna: „Hanc quam suxisti, fili,

⁵ Miodońska, dz. cyt., s. 44, 145.

veniam precor isti" ([przez] tę, którą ssałeś [piers], o łaskę synowską dla niego). Z kolei Chrystus kieruje tę prośbę do Boga Ojca mówiąc: „Vulnera carne, pater, fac quod rogat mea mater” (Spójrz na rany Ojcie, uczyni to, o co prosi moja matka), na co Bóg Ojciec odpowiada: „Fili, Petita dabo, quae tu petis non denegabo” (Synu, dam Ci o co prosi, nie odmówię tego o co prosisz). U dołu, z paszczy diabła biegnie banderola ze słowami: Hanc animam posco, quam plenam crimine nosco” (Żądam tej duszy, o której wiem, że jest pełna winy). Całość dialogu zamyka krótki komentarz wypisany na banderolesie trzymanej przez anioła: „Et fons virtutum iubeat eam esse salutem” (A źródło cnót niech rozkaże, aby ona była zbawiona).

Przedstawienie to zostało skomponowane na zasadzie hierarchicznego stopniowania i przekazywania prośb przez wstępowanie, przez co można by wyjaśnić używany termin „scala salutis”.

Drugie przedstawienie o analogicznym układzie znajduje się również na terenie Krakowa. Jest to odkryte i konserwowane w połowie lat pięćdziesiątych XX w. malowidło ściennie w północnym krużganku klasztoru augustianów pod wezw. św. Katarzyny i św. Małgorzaty na Kazimierzu, a powstało najprawdopodobniej w drugiej ćwierci XV w.⁶

Bardzo zły stan zachowania uniemożliwia pełne i jednoznaczne odczytanie wielu istotnych szczegółów w układzie formalnym jak i samej kolorystyki co pociąga trudność w dokładniejszym datowaniu obiektu. Mimo to, można z całą pewnością stwierdzić, że wykazuje ono układ kompozycyjny podobny do miniatury wawelskiej.

Malowidło złożone jest z dwóch części. W dolnej, węższej, zachowały się ślady dwóch banderol. Natomiast w górnej, nieco lepiej widocznej, można odczytać układ przedstawienia „scala salutis”. Dolna partia, w której umieszczona została prawdopodobnie postać zmarłego jest tak zniszczona, iż trudno jest stwierdzić jak ona wyglądała. Za jedyne świadectwo jej istnienia należy uznać personifikację duszy ulatującej ku górze. Z lewej i prawej strony kompozycji znajdują się dużych rozmiarów stojące postacie Marii i Chrystusa. Pozostał z nich jedynie kontur wypełniony jasno-szarawą barwą co uniemożliwia odczytanie pozostałych elementów ich wyglądu.

⁶ J. Lepiarczyk, *Prace konserwatorskie. Miasto Kraków. Kronika za lata 1954—56, Ochrona Zabytków*, T. 3, Warszawa 1957, s. 200.

Stojąca z lewej strony Maria jedną ręką pokazuje na duszę, a drugą trzymała prawdopodobnie na piersi czy też może na nią wskazywała. Stojący po stronie przeciwnej Chrystus, z nimbem wokół głowy, trzyma brązowy krzyż w sposób analogiczny jak to jest ukazane w omówionej miniaturze. Palce nie zachowanej dłoni prawej ręki były prawdopodobnie też włożone w ranę w boku. Lewą rękę wznosi On natomiast ku górze gestem ostentacji. Za Chrystusem, z prawej strony, zachowała się ciemna postać diabła, trzymającego w swych łapach długą ośękę, którą chwyta ulatującą duszę. Po stronie przeciwnej, za Marią, widoczna jest w słabym zarysie klęcząca modląca się postać ubrana w brązową szatę, być może habit. Powyżej Marii ukazany jest w niebieskiej szacie skrzydlaty anioł skierowany ku dołowi i wyciągający ręce po duszę, aby ją unieść do nieba. U szczytu malowidła, pośród obłoków ukazuje się dużych rozmiarów głowa Boga-Ojca umieszczona w mandorli. W swym charakterze przypomina On wyobrażenie Pantokratora. Fragment ten został tak silnie zmieniony w trakcie prac konserwatorskich, iż utrudnione jest bardzo odczytanie jego pierwotnego wyglądu. Do ust prawie każdej postaci dołączona jest skręcona banderola lub też, tak jak w przypadku Chrystusa, dwie. Na banderoli biegnącej od duszy jak i na drugiej banderoli z lewej strony Chrystusa, a także na nimbie zachowane są nieznaczne litery tekstów, które nie przetrwały w całości do dnia dzisiejszego. Nie można wykluczyć, że były one w swej treści podobne do tekstów na banderolach w miniaturze krakowskiej.

Trzecim i ostatnim z omawianej grupy przedstawień polskich „scala salutis” jest bardzo źle zachowane malowidło ścienne znajdujące się w dawnym klasztorze cysterskim w Pelplinie.⁷ Wykazuje ono pewne odmienności układu formalnego. Pośrodku arkady, w dole, leży zakonnik ubrany w brązowo-zielonkawy habit. Jego lysiejąca głowa, potraktowana graficznie przez użycie delikatnej brązowej kreski, spoczywa na jasnej, prawie białej, prostokątnej poduszce. Ręce ma zło-

⁷ W północnym krużganku, w piątej arkadzie od wschodu, pod barokowym obrazem z pracowni Andrzeja Stecha „Nawrócenie Szawła”. Malowidło to zostało odkryte w 1894 r. i po próbie konserwacji ponownie zakryte obrazem. R. Frydrychowicz, *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf 1905, s. 478—479 — podaje mylną lokalizację malowidła; B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu, jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 61.

żone na piersi w geście modlitewnym. Z lewej strony u węgłowia leżącego znajduje się, źle zachowana, niewielka czarna postać uskrzydłonego diabła wyciągającego szponiaste łapy w kierunku głowy zakonnika. Powyżej leżącego z lewej strony stoi Chrystus w szkarłatnym płaszczu. Lewą rękę ma podniesioną ku górze w geście ostentacji, natomiast prawą ukazuje ranę w boku. Głowa Chrystusa umieszczona na tle nimbu krzyżowego, opracowana została bardzo rysunkowo. Z postaci Marii po stronie przeciwnej zachowała się tylko dolna część niebieskiej sukni. Z prawej strony, u boku Marii modli się, stojąc, również konturowo potraktowany, anioł z zachowanym lewym skrzydłem. Natomiast z lewej strony Chrystusa znajduje się postać świętego zakonnika w brązowym habicie. W lewej ręce trzyma on otwartą księgę z zartartym śladem tekstu, a w prawej laskę opacką. Jest to najprawdopodobniej św. Bernard z Clairvaux. Nie zachowało się wyobrażenie Boga-Ojca. Nie ma również śladu personifikacji duszy. Prawdopodobnie nie było jej w ogóle, gdyż wyciągnięte łapy diabła wskazują na to, że dusza jest jeszcze w umierającym. Jest to więc moment agonii zakonnika.

Pomiędzy postaciami znajdują się banderole z zachowanymi tekstami pisanymi majuskułą, konserwowanymi w XIX wieku. Napis biegnący od diabła, poniżej głowy zakonnika, brzmi: „Hanc animam posco, quam plenam crimine nosco” (Żądam tej duszy o której wiem, że jest pełna winy). Powyżej umierającego widać dwie banderole biegnące wzdłuż: „Tharthorei ne dux putei me mergat avernis” (Książę piekielnej otchłani niech mnie nie pogrąży w piekle) oraz: „Virgo Dei, spes una rei, me iunge supernis” (Dziewico Boża, jedyna nadziejo grzesznika, złóż mnie z mieszkańcami niebios). Na trzeciej wijącej się w kierunku Marii czytamy: „Sis mihi[!!!] propit[i]a a Sanctissima Virgo Maria” (Bądź mi miłościwa Najświętsza Panno Mario). Cały ten napis jest zrekonstruowany w XIX w. Wyraźny jest ślad, że wcześniejszy składał się z większej ilości liter. Zachował się również ślad bardzo zniszczonej banderoli dołączonej do świętego Bernarda. Częściowo przetrwał także gotycki napis na malowanej tabliczce znajdującej się poniżej świętego. Z powodu złego stanu zachowania nie jest on możliwy do odczytania. Pomimo tak wielkiego zniszczenia, można datować malowidło na koniec pierwszej ćwierci XV w.⁸

⁸ Makowski, dz. cyt., s. 61, datuje malowidło na kon. XIV w. a Frydrychowicz, dz. cyt., s. 479 na okres po poł. XV w.

Wszystkie trzy opisane obiekty zestawione ze sobą wykazują sporo elementów wspólnych. Podobieństwa dotyczą zarówno treści jak i kompozycji, co wskazuje na ich wspólne źródło inspiracji.

Jednym z europejskich zabytków, które wykazują najbliższe pokrewieństwo — będącym najprawdopodobniej najstarszym znanym przykładem „scala salutis” — jest miniatura z Kodeksu B.R 38 znajdująca się w Bibliotece Narodowej we Florencji, a pochodząca z ok. 1410 roku z terenu Nadrenii.⁹ W miniaturze tej znajdują się te same postacie co w obiektach polskich. W dole, na łożu leży zmarły, z którego ust ulatuje personifikacja duszy. Diabeł stojący u jego stóp chwytając duszę osęką. Za zmarłym na skale stoją trzy osoby, są to: Chrystus jako *Vir dolorum*, ukazujący swoje rany, z głową w nimbie krzyżowym; Maria wskazująca palcem lewej ręki duszę, a prawą trzymająca na piersi; św. Jan Ewangelista stojący za Marią również wskazuje palcem zmarłego. Nad tymi trzema postaciami umieszczona została w mandorli siedząca postać Boga-Ojca z nimbem krzyżowym. W górnym lewym rogu ukazana jest do połowy postać lecącego anioła. Każda z postaci trzyma banderolę z prawie identycznymi napisami jakie umieszczone są na miniaturze krakowskiej. Do postaci umierającego dołączony jest odmienny napis który brzmi: „O spes in morte mihi parce Maria, precor te” (Nadziejo w chwili śmierci, Mario, błagam Cię, wybacz mi). Zaś na banderoli znajdującej się przy św. Janie: „Hic si peccavit nece pressus opere rogavit” (Ten jeśli zgrzeszył przytłoczony zbrodnią, czynkiem prosił), niespotykany w obiektach polskich.

Innym przykładem wykazującym częściowo analogie formalne i treściowe do wyżej omawianych przedstawień jest rysunek w Kodeksie nr 1404 znajdującym się obecnie w Bibliotece Casanatense w Rzymie, datowany również na początek XV w.¹⁰ Wspomniany rękopis stanowi pewnego rodzaju

⁹ W. Cohn, *Eine unbekannte oberrheinische Miniatur des „Weichen Stils”*, w: *Festschrift Friedrich Winkler*, Berlin 1959, s. 95—99; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, T. 2, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970 szp. 350. Nie wiadomo kiedy została ona wklejona na ostatnią stronę tego kodeksu — będącego panegirkiem na cześć króla Neapolu — Roberta.

¹⁰ F. Saxl, *A spiritual encyclopaedia of the later Middle Ages*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”. vol. 5, London 1942, s. 106 n.; F. Wormald, *The crucifix and the balance*, Tamże, vol. 1. London 1937—1938, s. 276—280; Cohn, dz. cyt., s. 99.

alegoryczno-dydaktyczną, późnośredniowieczną encyklopedię. Powstał on najprawdopodobniej na terenie południowych Niemiec. Interesujące nas przedstawienie znajduje się na karcie 37^v w połączeniu z tzw. „Ukrzyżowaniem z wagą”. W dolnej strefie, pośrodku, na dużym łożu leży zmarły. Z ust jego ulatuje personifikacja duszy, którą diabeł chwyta długą osęką chcąc ściągnąć ją do otwartej paszczy Lewiatana. Z lewej strony łoża zmarłego stoi Maria, a z prawej — św. Jan Ewangelista. Powyżej, w obłoku, widać małą postać anioła. Wszystkie postacie trzymają banderole z tekstami analogicznymi do inskrypcji poprzednich przedstawień. Jedynie anioł mówi: „Hanc a peccatis absolvat fons pietatis” (Tę oto uwolni od grzechów źródło dobroci). Chrystus jako *Vir dolorum* został umieszczony w górnej strefie miniatury, w sąsiedztwie Boga-Ojca. Obie strefy zostały połączone pionową belką krzyża.

Ostatnim ze znanych przykładów układu „scala salutis” jest analogiczne do wyżej wymienionych malowidło ściennie w kościele pod wezw. św. św. Barbary i Apolonii, w Żeliezovcach w Czechosłowacji¹¹ (dawne północne Węgry), a datowane na pocz. XV w. Obok znanych już z poprzednich przykładów postaci umieszczona została tutaj św. Małgorzata. Zarówno kompozycyjny układ jak i napisy na banderolach powtarzają znane nam sformułowania.

Najbardziej zbliżone do siebie pod względem formalnym są przedstawienia krakowskie. Szereg elementów, mimo zniszczenia malowidła augustiańskiego jest identycznych, czy też zbliżonych do miniatury wawelskiej. Cały układ kompozycyjny, rozmieszczenie postaci jest wyrazem tego, iż były one w momencie powstawania w jakiś sposób powiązane.

We wszystkich wyżej omówionych przedstawieniach Chrystus ma charakterystyczny gest „ostentatio vulnerum”. Wiąże się to ściśle z ideą męki i odkupienia, przez co można łatwo wytłumaczyć występowanie ich w tego typu przedstawieniach.

Odmienne cechy w swym układzie kompozycyjnym wykazuje natomiast malowidło pelplińskie, gdzie cały schemat jest odwrócony w stosunku do przedstawień krakowskich. Różnica polega także na dodaniu postaci św. Bernarda oraz czynnościach wykonywanych przez anioła i diabła. Anioł stoi modląc się za zmarłym zakonnikiem. Święty Bernard był może szczeblem w pośrednictwie lub też komentatorem sceny. Na-

¹¹ D. Radocsay, *A középkori Magyarországi falképei*, Budapest 1954, s. 47, 48 tabl. LXVI—LXVIII.

tomiast mała postać diabła pozbawiona została charakterystycznego narzędzia jakim jest ośeka, którą wyciągał po ulatującą duszę. Odmienny jest także wygląd Chrystusa, który nie stoi tu nagi w perizonium na biodrach, tylko ubrany jest w szkarłatny płaszcz.

Warto też zestawzić przedstawienia polskie z trzema zażytkami z Florencji, Rzymu i Żeliezowiec. Można wykazać wiele cech analogicznych z polskimi obiektami, jednakże są to podobieństwa odnoszące się wyłącznie do samego układu. Dość duże różnice natomiast występują w szczegółach, np. postać stojącego diabła, czy też brak krzyża trzymanego przez Chrystusa różni je od przedstawień krakowskich. We wszystkich Chrystus wykonuje jedynie gest ostentacji ran. Postać siedzącego w mandorli Boga-Ojca czy też osoba św. Jana Ewangelisty w miniaturze florenckiej, łożo zmarłego w rysunku z Casanatense czy Żeliezowiec, różni te przedstawienia od polskich.

Omówione przedstawienia w układzie „scala salutis” należą do bardzo rozbudowanej grupy, wyrażającej idee pośrednictwa (*intercessio*) Marii i Chrystusa między umierającym grzesznikiem a Bogiem Ojcem. Warto bliżej się przyjrzeć kilku przykładom plastycznych realizacji tej idei. Obrazowa konkretyzacja i dalsze rozpowszechnienie intercesji wiąże się z dziełem *Speculum Humanae Salvationis*, które w swej ostatecznej formie zostało ukończone w 1324 r. przez Ludolfa z Saksonii († 1370).¹² Było ono z pewnością już od początku opatrzone ilustracjami. W rękopisie monachijskim *Speculum* (Cim. 146), w rozdziale 39 opisany jest temat wstawiennictwa i opatrzoney ilustracją, w której prefigurację Marii u Chrystusa stanowi przedstawienie Estery przed Ahaswerem¹³, a wstawiennictwo Chrystusa u Boga-Ojca prefigurowane jest sceną Antypatra przed Cezarem. Maria ukazuje tam Synowi swe piersi, które Go wykarmili¹⁴, i dla których powinien zlitować się nad grzesznikami podczas gdy Chrystus, jako Mąż Bolesci, pokazuje Bogu-Ojcu swoje rany, które On jako „*fidelis miles*”¹⁵ przyjąć musiał za ludzkość na rozkaz Boski.

¹² Panofsky, dz. cyt., s. 106; Cohn, dz. cyt., s. 96; Miodońska, dz. cyt., s. 72.

¹³ Tamże.

¹⁴ Panofsky, dz. cyt., s. 106, 117 n., przyp. 76; Przykładem przedstawienia Marii ukazującej piersi jest np. miniatura z Biblii Minioda z X w. znajdująca się obecnie w archiwum katedry w Toledo.

¹⁵ Tamże, s. 106.

Koncepcja tej dwustopniowej formy intercesji, tzw. „podwójnego pośrednictwa”, gdzie wstawiennictwo Chrystusa ułaskawi grzeszącego przeciw Bogu-Ojcu lub Duchowi Świętemu, zaś wstawiennictwo Marii — grzeszącego przeciwko Chrystusowi, stworzyło typ przedstawieniowy, który nie tylko odpowiadał ogólnej, właściwej wiekowi XIV, potrzebie „przywrócenia życia”, lecz także wskazał drogę realizacji idei unaczynienia pośrednictwa Marii i Chrystusa.

W ten sposób określony typ przedstawienia ukazany został w obrazie malowanym przez Nicolo di Pietro Gerini († 1415—16) z katedry florenckiej z końca XIV w.¹⁶ znajdującym się obecnie w Metropolitan Museum w Nowym Jorku. Skomponowany jest on jako obraz wotywny, gdzie obok klęczącej pary orędowników oraz Boga-Ojca i Ducha Świętego ukazanych jest czworo modlących się donatorów. Najprawdopodobniej jest to najstarszy przykład tego typu pochodzący z terenu Włoch.

Innym przykładem podwójnej intercesji jest epitafium Mengota z kościoła w Heilbronn,¹⁷ datowane na ok. 1370 r. Podobnie i tutaj występuje para orędowników. Maria ukazuje swą pierś, a Chrystus ranę w boku. Zmarły został ukazany w pozie klęczącego donatora. W górze, w obłokach widać głowę Boga-Ojca. Brak jest tu postaci anioła i diabła. Teksty napisów umieszczonych na banderolach są zbliżone do tekstów w omawianych już przedstawieniach.

Podobne treści zawiera także miniatura umieszczona w *Godzinkach Katarzyny von Cleve* z 1435 r., a wykonanych w Utrechcie.¹⁸ Na karcie 96(L) znajduje się miniatura należąca do Sobotniej Mszy Maryjnej przedstawiająca Ukrzyżowanego Chrystusa przed Bogiem-Ojcem, Marią, św. biskupem i Katarzyną von Cleve. Treść tej sceny jest całkowicie wytlumaczona w słowach umieszczonych na banderolach. Katarzyna prosi Marię aby się za nią modliła, Maria ma obnażoną pierś z której tryska pokarm, patrzy w górę na Syna prosząc Go aby był łaskawy dla Katarzyny przez wzgląd na piersi, które Go wykarmiły. Chrystus wiszący na krzyżu patrzy bla-

¹⁶ Cohn, dz. cyt., s. 110.

¹⁷ H. Zimmermann, *Nürnberger Malerei 1350—1450*. „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums” 1930/31, Nürnberg 1932, s. 28, tabl. 63; Miodońska, dz. cyt., s. 73.

¹⁸ Obecnie w The Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku. J. Plummer, *The Book of Hours of Catherine of Cleves*, New York 1964, s. 1, 63; pl. 24; Lexikon... szp. 350.

galnie na Ojca, którego widać w rogu karty, otoczonego aniołami, prosząc Go w imieniu ran swoich aby Ojciec oszczędził Katarzynę. Bóg Ojciec w tiarze, trzymając w ręku kulę błogosławi Syna mówiąc, iż prośba Jego została wysłuchana i spełniona. Za klęczącą Katarzyną stoi niezidentyfikowany święty biskup z pastorałem w ręku. Dotyka on lekko jej ramienia wstawiając się za nią do Marii.

Zasadnicza różnica tych przedstawień. w stosunku do schematu „scala salutis”, tkwi w braku sceny walki o duszę zmarłego prowadzonej przez diabła i anioła. Przedstawienia te są pewnego rodzaju epitafiami, czy też obrazami wotywnymi zmarłych lub żyjących jeszcze ludzi.

Idea pośrednictwa, mająca liczne i różnorodne realizacje w sztuce późnego średniowiecza, została sformułowana przez teologów już w starożytności chrześcijańskiej. Już wtedy spodziewano się pomocy i pocieszenia od Marii i Chrystusa.¹⁰ Święty Paweł w I Liście do Tymoteusza mówi, że jedynym naszym doskonałym Pośrednikiem u Boga jest Chrystus: „Jeden jest Bóg, jeden jest pośrednik między Bogiem a ludźmi, człowiek, Chrystus Jezus” (1 Tm 2, 5).²⁰ I chociaż jest On Pośrednikiem jako człowiek, to jednak będąc również Bogiem jest, z natury zarówno tym, który pośredniczy, jak i tym, wobec kogo pośredniczy. W jego obu naturach, Boskiej i ludzkiej działa jedna i ta sama osoba Boska.²¹ Dlatego też św. Augustyn († 430) mówi m. in.: „Divinitas sine humanitate non est mediatrix, humanitas sine divinitate non est mediatrix; sed inter divinitatem solam et humanitatem solam, mediatrix est divinitas et divina humanitas”. (Bóstwo bez człowieczeństwa nie jest pośrednikiem, człowieczeństwo bez bóstwa nie jest pośrednikiem, ale pomiędzy samym bóstwem i samym człowieczeństwem jest ucłowieczone bóstwo i ubóstwione człowieczeństwo).²²

Z tej łączności człowieczeństwa z Bóstwem w Jego osobie płynie nieskończona doskonałość czynów i zasług. Każdy akt wstawiennictwa Chrystusa u Boga Ojca ma w sobie nieskoń-

¹⁰ F. Dziasek, *Wszecchpośrednictwo Najświętszej Maryi Panny*. w: *Gratia Plena — Studia teologiczne o Bogarodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań—Warszawa—Lublin 1963, s. 91.

²⁰ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z Biblii Tysiąclecia oprac. pod red. benedyktynów tynieckich, Poznań 1965.

²¹ A. Krupa, *Electa ut Sol — studium teologiczne o Najświętszej Maryi Pannie*, Lublin 1963, s. 91.

²² Sermo 47. *Patrologia Latina*. wyd. J. P. Migne, T. 38, kol. 310.

czoną moc i niezawodną skuteczność. Święty Paweł pisze: „Zanosił On gorące prośby do Tego, który mógł Go wybawić od śmierci i został wysłuchany dzięki swej uległej czci” (Hbr 5, 7). Matka zaś z natury swej jest najlepszą pośredniczką tak między ojcem i dziećmi, jak i między poszczególnymi dziećmi. Po raz pierwszy nadany został Marii tytuł Pośredniczki między ludźmi a Chrystusem przez św. Efrema Syryjczyka († 373). Od VIII wieku dążono do bardziej szczegółowego i wyraźniejszego wyjaśnienia prawdy o pośrednictwie.²³ Naukę o skuteczności wstawiennictwa Marii głosił między innymi św. Andrzej Kreteński († 740).²⁴

Z nauki o konieczności pośrednictwa Marii do zbawienia wyłoniła się z biegiem czasu idea o Jej wszechpośrednictwie. Tylko wtedy bowiem można mówić o prawdziwej konieczności Jej pośrednictwa do zbawienia, jeśli odnosi się ono do zbawienia wszystkich ludzi i dotyczy wszystkich łask wysłużonych przez Chrystusa.²⁵ Święty Anzelm z Canterbury († 1109) twierdził, iż Maria wstawia się za nami nie tylko wtedy, gdy Ją o to wyraźnie prosimy ale, że i każdy akt wstawiennictwa świętych za nami do Boga dokonuje się przy czynnym Jej udziale: „Te ergo requiro, ad te confugio, et tu me per omnia adjuves, suppliciter peto. Te tacente, nullus orabit, nullus juvabit. Te orante, omnes orabit, omnis juvabit”.²⁶ (Kiedy więc szukam, do Ciebie się uciekam i pokornie Cię proszę, abys mnie we wszystkim wspierała. Kiedy milczysz, nikt nie będzie się modlił, nikt nie będzie wspierał. Kiedy Ty będziesz się modliła, wszyscy będą pomagać.)

Do rozpowszechnienia i ugruntowania nauki o wszechpośrednictwie Marii przyczynił się w znacznej mierze św. Bernard z Clairvaux († 1153).²⁷ Literackim wyrazem idei intercessji jest jego kazanie *In Nativitate B.V.M. sermo de aqueductu*.²⁸ Całą naukę w tym względzie trafnie wyraża następujący fragment tego kazania: „*Altius ergo in tue animi, quanto devotionis affectu a nobis eam voluerit honorari, qui totius boni plenitudinem posuit in Maria: ut proinde si quid spei in nobis est si quid gratiae, si quid salutis, ab ea noverimus redundare, quae ascebit deliciis affluens. Totis ergo medullis cordiam, totis praecordiam affectibus, et votis omnibus Ma-*

²³ Dziasek, dz. cyt., s. 325.

²⁴ Por. *Patrologia Graeca*, wyd. J. P. Migne T. 97. kol. 1417.

²⁵ Krupa, dz. cyt., s. 99.

²⁶ Oratio 46 ad. S.V.M., Pl. T. 158, kol. 944.

²⁷ Krupa, dz. cyt., s. 100.

²⁸ Pl. T. 183, kol. 437 n.

riam hanc veneremur”. (Rozważ więc głębiej w duszy, jakim uczuciem pobożności chciej abyśmy Ją czcili, Ten który pełnię wszelkiego dobra złożył w Marii, abyśmy stąd wiedzieli, że od Niej wypływa to co w nas jest z nadziei i co z łaski, co ze zbawienia. Całym sercem, wszystkim uczuciami i wszystkimi pragnieniami tę Marię czcimy.) Stwierdza on dalej, że Chrystus jest źródłem życia, „fons vitae”, Maria natomiast, jako najczystsza, znalazła łaskę w oczach Boga i poprzez nią urzeczywistniło się zbawienie. Zostaje Ona porównana do akweduktu, który łączy ludzi ze źródłem życia „Quia sic voluntas ejus, qui totum nos habere voluit per Mariam”. (Albowiem taka jest wola tego, który wszystkich nas chce mieć przez Marię.) Chrystus stawszy się przez Marię bratem człowieka, „Frater tuus est et caro tua” (Jest twoim bratem i ciałem twoim), jest pośrednikiem wobec Boga: „Jesum tibi dedit mediatorem” (Jezusa dał ci za pośrednika). Wniosek z tego Bernard podaje następujący: „Exaudiet utique Matrem Filius et exaudiet Filium Pater. Filioli, haec peccatorum scala”. (Wysłucha więc Syna Matki i Ojciec wysłucha Syna. Dzieci oto drabina grzeszników.)

Ta sama myśl wyrażona zostaje równocześnie przez Arnolda z Chartres († 1156) w *Libellus de laudibus Beate Mariae Virginis*.²⁹ „... Securum accessum iam habet homo ad Deum, ubi mediatorem causae suae Filium habet ante Patrem et ante Filium Matrem. Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera; Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec clementiae monumenta et charitatis insignia.” „...Maria Christo se spiritu immolat et pro mundi salute obsecrat. Filius impetrat, Pater condonat”. (Bezpieczny już dostęp ma człowiek do Boga gdzie Syna ma za pośrednika swojej sprawy przed Ojcem, a Matkę przed Synem. Chrystus odśloniwszy bok, Ojcu pokazuje bok i rany, Matka Chrystusowi piersi i w żaden sposób nie może być odtracona, gdzie te dowody miłosierdzia i znaki miłości zbiegają się i modlą wyrażniej niż wszelki język.” „...Maria składa się duchowo Chrystusowi w ofierze i błaga o zbawienie świata. Chrystus się wstawia, Ojciec udziela.)

Niektórzy teolodzy wieków średnich wychodząc z założenia, iż Maria, jako Matka Boga, wszystko może u swego Syna; utrzymywali, że Jej wstawiennictwo jest „wszechmocne”, a

²⁹ Tamże, T. 239, kol. 1726.

nawet „nieskończone”.³⁰ Między innymi tak twierdził Adam Opat z Perseigne († 1221).³¹

Po tych kilku uwagach można stwierdzić z całą pewnością, iż w układzie „scala salutis” występuje połączenie w jedną całość trzech odmiennych tematów co właśnie jest rzeczą tak wyjątkową i odosobnioną. Są to: 1) sąd szczegółowy nad zmarłym; 2) orędownictwo Marii i Chrystusa, a także świętego do Boga Ojca oraz 3) walka o duszę człowieka.

Sąd szczegółowy nad człowiekiem — grzesznikiem odbywa się w momencie jego śmierci. Uczestniczy w nim dwoje Orędowników wstawiających się za nim. Czasem, tak jak, w malowidłach pelplińskim i krakowskim, a także w miniaturach z Casanatense, Florencji, czy malowidle z Żeliezovic uczestnikami tymi są również: święty Jan Ewangelista, św. Bernard z Clairvaux, a w malowidle krakowskim niezidentyfikowana postać. Obecność tych świętych można bardzo łatwo wytłumaczyć, gdyż Maria w zestawieniu ze św. Janem Ewangelistą to nic innego jak grupa „Deesis”. Jest tu wyraźna analogia pomiędzy Sądem Ostatecznym a Sądem Szczegółowym. Natomiast obecność św. Bernarda wiązać można z całą pewnością z tym, że właśnie on przyczynił się tak bardzo do upowszechnienia i utrwalenia w Kościele idei miłosierdzia Marii. Mimo, że nie wniósł on do tej nauki nowych myśli, ani nowych sformułowań, cieszył się w swoim czasie wielkim autorytetem oraz odznaczał się wielką gorliwością w szerzeniu kultu Marii.³² Głosił ją przede wszystkim wśród ludu w taki sposób, iż łatwo trafiała do przekonania wiernych i szybko się rozpowszechniała. Stąd też w pelplińskim — cysterskim malowidle postać ta jest w pełni uzasadniona.

Temat walki o duszę człowieka, prowadzonej pomiędzy diabłem a aniołem, występuje od czasów wczesnego średniowiecza w licznych przedstawieniach Sądu Ostatecznego. Jest ona zmaganiem się dobra ze złem. Myśl ta od dawna głęboko tkwiąca w całym chrześcijaństwie, ponownie odzywa się w omawianym okresie, dlatego też spotykamy ją zarówno w przedstawieniach „końca świata” jak i w sądzie szczegółowym nad poszczególnym człowiekiem, jakim jest przedstawienie „scala salutis”.

³⁰ Krupa, dz. cyt., s. 94.

³¹ Tamże.

³² A. Krupa, *Rola Marii jako Matki Miłosierdzia w planach miłosierdzia Bożego*, w: *Powołanie człowieka — ...Bo Jego miłosierdzie na wieki*, Poznań—Warszawa 1972 s. 225.

II. ZAGADNIENIE ŚMIERCI I INTERCESJI W PIŚMIENICTWIE

Obok plastyki, dziedziną kultury, w której tematyka śmierci a przede wszystkim wstawiennictwa znalazła wyraz, była literatura średniowieczna. Pomaga ona bliżej i pełniej zrozumieć konkretne zapotrzebowanie na przedstawienia o treściach eschatologicznych. Mimo, iż literatura ta istnieje w zasadzie niezależnie od sztuk plastycznych, w niektórych przypadkach jednak jej wpływ na kształtowanie się ikonografii jest dość ewidentny i można wykazać bliższą zależność między tymi dwoma dziedzinami. Poniżej omówione zostanie pokrótce piśmiennictwo teologiczne, jak i proza i poezja zarówno religijna jak i świecka. Poruszano w niej nie tylko problem śmierci, ale i także walki o duszę, jak i zagadnienie intercesji Marii.

Jak już wspomniano myśl o śmierci, podobnie jak w sztuce, znajdowała swój wyraz w literaturze, od czasu kiedy pojawiły się one w historii człowieka. W pojmowaniu śmierci i całej złożonej problematyki różniły się poszczególne systemy filozoficzne i religijne, a także epoki. Nigdzie jednak nie przyznano jej tak istotnego miejsca jak w chrześcijaństwie. Historia teologii wykazuje od początku swego istnienia duże rozbieżności w zapatrywaniach na problem śmierci.

Śmierć jak wiadomo jest karą za grzech pierworodny i to karą powszechną, której podlega cała ludzkość. Święty Paweł w Liście do Rzymian pisze: „... przez jednego człowieka grzech wszedł na świat, a przez grzech śmierć, i w ten sposób śmierć przeszła na wszystkich ludzi, ponieważ wszyscy zgrzeszyli...” (5, 12). Życie ziemskie nie ma znaczenia samo dla siebie, ale jest wędrówką do Boga, którego oglądanie powinno być ostatecznym celem ludzi. Właśnie śmierć umożliwia osiągnięcie tego celu. Nie jest ona więc końcem życia, ale tylko przejściem do życia innego, nowego, do wiecznej i spokojnej kontemplacji Boga.³³ Wyrazem tych idei są na przykład rozważania św. Bernarda z Clairvaux, który określa śmierć jako: „...quies a labore, gaudium de novitate, securitas de aeternitate”.³⁴ (... odpoczynek po pracy, radość z nowości, bezpieczeństwo z wieczności). Gdzie indziej pisze: „Mors opus diaboli, peccati poena a Christo superata. Mors peccatorum

³³ M. Schmaus, *Katolische Dogmatik*, T. 2, München 1938, s. 227—238.

³⁴ PL. T. 183, kol. 687.

pessima. Mors animae per peccatum. Morte nihil certius et incertius. Mortis memora commendata. Non miseratur inopiam, non divitas reveretur, non generi cuiuslibet, non moribus, non ipsi denique parcit aetati." ³⁵ (Śmierć dziełem szatanu, kara za grzech przewyciężona przez Chrystusa. Śmierć grzeszników jest najgorsza. Wskutek grzechu umiera dusza. Nic nie jest bardziej i mniej pewne od śmierci. Warto pamiętać o śmierci. Nie ma litości dla niedostatku, nie ma względu dla bogactwa, nie szanuje niczyjego pochodzenia, ani zwyczajów, ani samego wreszcie wieku.)

Należy zwrócić uwagę, że śmierć inaczej była przedstawiana w pismach uczonych Ojców Kościoła, a inaczej w popularnych kazaniach przeznaczonych dla rzeszy wiernych. W kazaniach, zwłaszcza niższego kleru, które decydowały tak bardzo o poglądach religijnych ludzi, śmierć przedstawiała być pojęciem abstrakcyjnym, a stawała się konkretem, personifikacją i to w miarę czasu coraz bardziej koszmarną. ³⁶ Strach przed śmiercią zaczął spełniać rolę środka nacisku, który miał zmusić ludzi do dobrego życia. Obok Sądu Ostatecznego, nieba, piekła, śmierć była jedną z czterech rzeczy ostatecznych, których stała pamięć miała być dla człowieka zbawienna. W tym sensie wyobrażenie o niej należało do sfery pojęć o zaświatach, na razie jednak dochodziło w nim do głosu samo przedstawienie agonii cielesnej. ³⁷ Hasło „Memento mori” uznano w klasztorach, a także i poza nimi za najlepszą dewizę życia. Dominowała w tym światopoglądzie stara ogólnoludzka świadomość przemijania, myśl o powszechności śmierci i znikomości wartości ziemskich. Idea ta występuje silnie już w Starym Testamencie. Podtrzymuje ją także Nowy Testament i Ojcowie Kościoła, a staje się prawdziwą obsesją pisarzy późnego średniowiecza. ³⁸

Idee związane z pojęciem śmierci wyrażało piśmiennictwo zarówno łacińskie jak i w językach narodowych. Kształtowanie się tego rodzaju literatury przypada na okres wczesnej patrystyki (Cyprian, Ambroży, Augustyn i inni). Dalszy jej rozwój, charakteryzujący się powstawaniem nowych gatunków

³⁵ Tamże, T. 182, kol. 5.

³⁶ C. Pirożyńska, Łacińska „Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią” — *Dialogus magistri Polycarpi cum morte*, w: *Średniowiecze — Studia o kulturze*, T. 3, Warszawa 1966, s. 70.

³⁷ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1974, s. 178.

³⁸ Pirożyńska, dz. cyt., s. 70.

literackich oraz narastaniem odmiennej problematyki jak i wątków treściowych, sięga aż po wieki XIV—XV.

Jak już zostało powiedziane, najwcześniej, bo już w III wieku, pojawiły się rozważania o śmierci w formie traktatów teologicznych. Obok spraw ściśle dogmatycznych, zajmowały się one również zagadnieniami wchodzącymi w zakres teologii moralnej, a więc oceną wartości śmierci, ustaleniem hierarchii dóbr doczesnych i wiecznych oraz życiem pozagrobowym.³⁹ Poprzez swe recepty na dobrą śmierć i negację wartości doczesnych często zbliżały się w swym charakterze do literatury moralizatorskiej, której niejednokrotnie stanowiły podstawę. Można wymienić kilka takich traktatów, które później oddziaływały na inne rodzaje literackie. Są to m. in.: *De mortalitate* Cypriana († 258),⁴⁰ *Liber de bono mortis* Ambrożego († 397),⁴¹ *De morte* Augustyna,⁴² *De meditatione mortis* Ruperta z Deutz,⁴³ *Epistola 105 ad Romanum* Bernarda z Clairvaux,⁴⁴ pseudoaugustiańskie *Speculum mortis* z XIII w.⁴⁵ i wiele innych.

W XI i XII wieku, w literaturze religijnej pojawia się cykl utworów nazywanych *Contemptus mundi*, ukazujących zrodzoną na podłożu nauki Kościoła o śmierci i Sądzie Ostatecznym, idee pogardy świata i jego wartości.⁴⁶ Pisali je m. in.: Anzelm z Canterbury, Bernard z Morlay (1 poł. XII w.), Bernard z Clairvaux, Hugo od św. Wiktora († 1140), Walter Map († ok. 1210), Piotr Damiani († 1072), papież Inocenty III († 1216), Henryk z Melku (XII w.), a także Dionizy Kartuz († 1471).⁴⁷

Na przełomie XII i XIII w. powstaje bardzo popularna *Legenda o trzech żywych i trzech zmarłych*.⁴⁸ Znane są jej opracowania w kilku wersjach francuskich, niemieckich, włoskich i angielskich już z początku XIII wieku,⁴⁹ a także pew-

³⁹ Tamże, s. 80.

⁴⁰ Pl. T. 4, kol. 603—627.

⁴¹ Tamże, T. 14, kol. 539n.

⁴² Tamże, T. 14, kol. 555—558.

⁴³ Tamże, T. 182, kol. 240—241.

⁴⁴ Tamże, T. 170, kol. 354n.

⁴⁵ Wyd. R. Jud. München 1908.

⁴⁶ Pirożyńska, dz. cyt., s. 81.

⁴⁷ Tamże, s. 82—83.

⁴⁸ K. Künstle. *Die Legende der 3 Lebenden und 3 Toten und der Totentanz*, Freiburg 1908; S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris 1914.

⁴⁹ Literaturę zestawia Pirożyńska, dz. cyt., s. 84 przyp. 47.

na ilość przedstawień w sztuce — w malarstwie książkowym, ściennym oraz rzeźbie.⁵⁰

Niewiele później od wspomnianej *Legendy*, powstał we Francji poemat zatytułowany *Vado mori*⁵¹ będący najbardziej reprezentatywnym w średniowieczu odzwierciedleniem myśli o powszechności śmierci. Poeta stawia przed oczyma całą ówczesną drabinę społeczną, wprowadzając przedstawicieli różnych stanów, zawodów, ludzi młodych i starych, zrównanych wspólnym losem. Jest to zbiorowy pochód ku śmierci, w którym biorą udział wszyscy: król i papież, rycerz i sędzia, mędrzec i głupiec, bogacz i żebrak, starzec i młodzieniec, a na końcu sam autor poematu. Znajomość *Vado mori* szybko rozprzestrzeniła się w całej niemal Europie. Poemat ulegał przeróbkom, kompilacjom i był tłumaczony na różne języki narodowe.

Z obszerną literaturą *Contemptus mundi*, *Legendą o trzech żywych i trzech zmarłych* oraz utworem *Vado mori* związany jest bardzo ściśle przez swe pokrewieństwo treści „dialog człowieka ze śmiercią”, który już od XII w. cieszył się w literaturze dużym powodzeniem. Śmierć w postaci zmarłego zjawia się przed człowiekiem, by z nim dyskutować, by przypominać mu o swej wszechwładnej potędze i zbliżającym się końcu jego życia. Obok „dialogu człowieka ze śmiercią” pojawia się także blisko z nim spokrewniony „dialog życia ze śmiercią”, jednak nie tak popularny jak poprzedni.⁵²

Rozmowy człowieka ze śmiercią zaliczają się do tzw. sporów (*conflicti, contrasti, Streitgedichte, débats* itp.)⁵³ bardzo w średniowieczu popularnych. Cechą ich było to, że zestawiały ze sobą elementy kontrastujące i przeciwstawne w celu wyłonienia jakiegoś zasadniczego morału.⁵⁴

Jedną z najstarszych znanych rozmów człowieka ze śmiercią jest XII-wieczny anonimowy *Dialogus mortis cum homine*.⁵⁵ Jest to utwór o dużych wartościach artystycznych, pe-

⁵⁰ S. Kozaky, *Geschichte der Totentänze*. T. 1, *Die Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems*, Budapest 1936, s. 328—333; L. Reau, *L'art religieux du moyen âge*. T. 2, Paris 1956, s. 644—645.

⁵¹ Pełne zestawienie literatury podaje H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, Köln 1954, s. 323 n.

⁵² Pirożyńska, dz. cyt., s. 87.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ S. Vrtel-Wierczyński, *Rozmowa człowieka ze śmiercią w literaturze średniowiecznej polskiej i czeskiej*, „Pamiętnik Literacki” R. 22—23. Warszawa 1925/26, s. 61.

⁵⁵ Pirożyńska, dz. cyt., s. 87.

len inwencji i dynamiki. Poeta w pierwszych siedmiu zwrotkach daje przerażający obraz śmierci, której postać przypomina rozkładającego się trupa. Przyznaje ona w rozmowie, że swym wyglądem stara się budzić strach i zarazem pokazać ludziom, jak wkrótce sami będą wyglądali, gdyż nikt nie może ująć swemu przeznaczeniu, bowiem wszystko, co rodzi się na ziemi musi umrzeć. Przy końcu rozmowy człowiek prosi o darowanie mu życia, którą to prośbę śmierć kategorycznie odrzuca. O ogromnej popularności tego poematu w średniowieczu świadczy bardzo duża ilość zachowanych rękopisów, zwłaszcza z XV wieku,⁵⁶ oraz liczne przeróbki i przekłady na języki narodowe.

Ten XII-wieczny dialog był jednym ze źródeł inspirujących polską *Rozmowę Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* z XV w. występującą pod tytułem *De mortis prologus*.⁵⁷ Polski rękopis pochodził z końca XV w. i był przechowywany w Bibliotece Kapituły Płockiej, ale zaginął podczas ostatniej wojny. Zakończenie uległo zniszczeniu jeszcze wcześniej, a znane było z przekładu staroruskiego z końca XVI wieku.

Utwór ma formę dialogu, w którym Mistrz Polikarp zadaje pytania, a śmierć na nie obszernie odpowiada. Role tu są równorzędne, bo wprawdzie Polikarp pyta krótko, czasem jakby nieśmiało, ale to właśnie jego pytania prowokują obszernie wypowiedzi Śmierci. Właściwie to on kieruje rozmową. Całość jest poprzedzona wstępem narratora, który zaczyna od inwokacji do Boga i od uzasadnienia wyboru tematu gdzie czytelnik ma poznać „okrutność śmierci”, następnie opowiada o tym, co zaszło. Polikarp pragnął poznać śmierć, która się ukazała mu, gdy po skończonym nabożeństwie pozostał sam w kościele. Zjawa była tak odrażająca, że przerażony mistrz przemówił dopiero wtedy, gdy ona drwiąc wyraźnie z jego strachu zapewniła, że nie przyszła po niego. Śmierć, mimo, że została przedstawiona jako rozkładający się trup kobiety, jest pełna życia i temperamentu. Dialog wyraża dobrze znane w całej literaturze typu „memento mori” idee powszechności śmierci, równości wobec niej wszystkich ludzi oraz przemijania i znikomości dóbr doczesnych.

Znane są także inne dialogi w językach narodowych z terenu prawie całej Europy. Około 1400 roku na terenie Czech

⁵⁶ Tamże, przyp. 62.

⁵⁷ Wydania i opracowania podaje Bibliografia Literatury Polskiej Nowy Korbut T. 1. Warszawa 1963, s. 201—202.

powstaje słynny dialog pióra Jana z Tepl *Ackermann aus Böhmen*,⁵⁸ a także *Rozmlauváni človeka se Smrti*.⁵⁹ We Włoszech zaś pojawia się *Contrasto fra la morte e un semplicitista* czy też *Contrasto fra la morte e un guerriero*.⁶⁰ Mnożą się odpisy, tłumaczenia dawniej powstałych utworów. Do najbardziej rozpowszechnionych należy jednakże w dalszym ciągu XII-wieczny *Dialogus mortis cum homine*.

Pokrewnieństwem tematu związane są jeszcze inne równie popularne utwory polskie: *Skarga umierającego*, *Oto usta już zamknięte* i *Dusza z ciała wyleciała*.

Skarga umierającego znana także pod nazwą „Żalów”, zamieszczona została w tym samym rękopisie plockim, w którym znajdowała się *Rozmowa Mistrza Polikarpa*.⁶¹ Nie jest to przypadek, gdyż właśnie tego rodzaju „Skargi grzeszników” (*Lamentationes, versus poenitentiales*) pojawiają się w literaturze średniowiecznej jako części składowe większych utworów o treści pokrewnej, zazwyczaj dialogów między człowiekiem a śmiercią. Drugą znaną nam wersją jest rękopis znajdujący się w Bibliotece Kapitulnej we Wrocławiu.⁶²

Odpowiednikiem polskiej *Skargi* jest czeska pieśń *O rozdělení duše s telem*. Wiersz polski jest jednak najprawdopodobniej przekładem z czeskiego na co wskazuje duża ilość zawartych w tekście czeczizmów. Jest to zrozumiałe na tle ogólnego oddziaływania średniowiecznej literatury czeskiej na polską.⁶³

Treścią *Skargi umierającego* jest spowiedź z całego życia, spowodowana żalem, a przede wszystkim lękiem, w momencie rozpoczynającej się walki duchów dobrych i złych o duszę umierającego. Tendencja dydaktyczno-moralizująca zawiera przestrożę przed złem, bezbożnym życiem. Dosadną ilustracją tej przestrogi jest wizja Sądu Ostatecznego i zastępu diabłów czyhających, u łoża umierającego, na jego duszę. Treść ta wykazuje duże podobieństwo do motywów zawartych w przeciwstawieniach „ars moriendi” jak i „scala salutis”.

⁵⁸ Pirożyńska, dz. cyt., s. 104.

⁵⁹ Tamże, s. 105.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ S. Vrtel-Wierczyński, *Wybór tekstów staropolskich, Czasy najdawniejsze do roku 1543*, Warszawa 1969⁴, s. 210—215; *Nowy Korbut*, dz. cyt., s. 323—324.

⁶² J. Woronczak, *Skarga umierającego. Ze studiów nad rękopisem nr 2 Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu*; Wrocław 1949.

⁶³ Vrtel-Wierczyński, *Wybór tekstów...*, s. 210.

Dalszym niejako ciągiem głównego wątku *Skargi umierającego* jest wiersz dołączony do wersji w rękopisie wrocławskim stanowiący finał *Skargi*. Jest to moment opuszczenia ciała przez duszę i błędzenie jej na „zielonej łące”:

„Dusza z ciała wyleciała.
na zielonej łące stała —
Stawszy silno, barzo rzewno zapłakała.
K niej przyszedł święty Piotr arząc:
„Czemu, dusze, rzewno płaczesz?”
„Niwola mi rzewno płakać,
A ja nie wiem kam się podziać”.
„Pojdzi, duszo moja miła!
Powiodę cię do rajskiego,
Do królestwa niebieskiego.”⁶⁴

Motyw „zielonej łąki”, na którą się dusza dostaje, przeszedł do literatury czeskiej i polskiej z średniowiecznych ludowych wierzeń niemieckich. Jest to miejsce pobytu dusz niepotępionych, ale też nieoczyszczonych tak, aby mogły dostąpić zbawienia.⁶⁵

Dalszym ciągiem głównego motywu *Skargi* jest krótki wiersz *Oto usta już zamknięte*⁶⁶ opisujący co dzieje się w domu po śmierci ojca rodziny. Ukazuje on zbieranie się rodziny na pogrzeb, niesnaski przyjaciół, płacz osieroconych dzieci i lament żony.

Wszystkie te wiersze były rozpowszechnione i popularne. Przetrwały one do naszych czasów w tradycji ludowej. Uważa się też, że *Skarga umierającego* była krótką sztuką obrzędową grywaną zarówno na cmentarzu z okazji pogrzebu czy też w Dzień Zaduszny lub w domu chorego.⁶⁷ Być może jest to pewnego rodzaju odmiana śląskich *Dziadów*.⁶⁸

Występujący zarówno w *Skardze umierającego* jak i w *Dialogus mortis cum homine* człowiek nie ma określonego wieku, stanu i zawodu, nie ma też jakichś konkretnych cech osobowych charakteru. Jest on po prostu uosobieniem ludzkości, jest każdym z nas, to niemiecki „Jedweder”, angielsko-ho-

⁶⁴ Vrtel-Wierczyński, *Sredniowieczna poezja polska świecka*. BN 60, Ser. I, Wrocław 1949, s. 40.

⁶⁵ Tamże, s. XL, przyp. 1.

⁶⁶ Tamże, s. 41, XLI przyp. 1.

⁶⁷ J. Lewański, *Dramaty staropolskie*, T. 1, Warszawa 1950, s. 17; Tenże, *Polska piszcząca w XIV i XV wieku*, w: *Polska dzielnicowa i zjednoczona. Państwo. Społeczeństwo. Kultura*, Warszawa 1972, s. 521.

⁶⁸ Lewański, *Polska piszcząca...*, dz. cyt., s. 521.

lenderski „Everyman”, łaciński „Homevenculus”, „Homulus”, „Homuncio”, grecki „Hekastos”.⁶⁹

Warto przyjrzeć się tu bliżej angielsko-holenderskiemu moralitetowi *Everyman*, gdyż występuje w nim wyraźnie prośba o wstawiennictwo Marii i Chrystusa w momencie agonii. *Everyman*, którego geneza nie jest jasna, powstał najprawdopodobniej koło poł. XV wieku w Niderlandach, gdzie opublikowany był jako *Elckerlijck*.⁷⁰ Był to moralitet bardzo popularny w Anglii aż do czasów reformacji.

Bohater utworu *Każdy* jest wezwany przez Boga, który nakazuje śmierci by go sprowadziła. Szuka on przyjaciół, którzy mieliby towarzyszyć mu przed oblicze Boga. Znajduje jedynie posłuchanie u Dobrych Uczynków, a gdy oczyszczony z grzechów przez spowiedź schodzi do grobu, opuszczają go kolejno najbliżsi towarzysze — Przyjaźń, Bogactwo, Wiedza, Piękność, Świadomość, Siła, Pięć Zmysłów. Interesujące są końcowe fragmenty tego moralitetu mówiące wyraźnie o podwójnym wstawiennictwie do Boga-Ojca w ostatnich chwilach *Każdego* zwracającego się błagalnie do Marii jako Matki Chrystusa. Brzmiały one:

„O eternal God, O heavenly figure,
 O way of rightwiseness, O goodly vision,
 Which descended down in a virgin pure
 Because he would Everyman redeem,
 Which Adam forfeited by his disobedience:
 O blessed Godhead, alect and high — divine,
 Forgive my grievous offence;
 Here I cry thee mercy in this presence.
 O ghostly treasure, O ransomer and redeemer
 Off all the world, hope and conductor,
 Mirror of joy, and founder of mercy,
 Which illumineth heaven and earth thereby,
 Hear my clamorous complaint, though it late be;
 Receive my prayers; unworthy in this heavy life,
 Though I be, a sinner most abominable,
 Yet let my name be written in Moses'table;
 O Mary, pray to the Maker of all thing,

⁶⁹ Pirożyńska, dz. cyt., s. 88.

⁷⁰ *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa 1971, s. 168; A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, T. 1, Warszawa 1975, s. 151—152. Moralitet ten w rozbudowanej wersji niemieckiej był w ostatnich latach często wystawiany.

Me for to help at my ending,
 And save me from the power of my enemy,
 For Death assaileth me strongly;
 And, Lady, that I may by means of thy prayer;
 Of your Son's glory to be partaker,
 By the means of his passion I it crave,
 I beseech you, help my soul to save”.
 „Have mercy on me, God most mighty;
 And stand by me, thou Mother and Maid, holy Mary.
 Here I cry God mercy!
 Into thy hands, Lord, my soul I commend;
 Receive it, Lord, that it be not lost;
 As thou me boughtest, so me defend,
 And save me from the fiend's boast,
 That I may appear with that blessed host
 That shall be saved at the day of doom.
 In manus tuas — of might'a most
 For ever — commendo spiritum meum.”⁷¹

(Każdy klęka do modlitwy)

(„O Boże Wieczny, O niebiosów Chwało,
 Drogo sprawiedliwości, szczęścia słodka jawo,
 O Ty, któryś w Dziewicy łonie przyjął ciało,
 By każdemu zbawienie dłonią dać łaskawą
 Gdy je przez hardość Adama utracił;
 O Bóstwo święte, równe Ojcu, czyste,
 Opuść mi moją winę i zgrzeszenie —
 O łaskę błagam, lejąc łzy rześiste.
 O skarbie niebian, Zbawco, pośredniku
 Świata nadziejo i orędowniku,
 O Zwierciadło radości, źródło co zna litość,
 Niebu i ziemi łask dające sytość!
 Słysz skargę mą żalosaną i chociaż to późno,
 Modły me przyjmij. Acz me życie próżno
 Minęło, acz me grzechy na świecie odrzynie —
 Wypisz na Mojżeszowej tablicy me imię.
 O Marjo, uproś Ty Stwórcę wszechrzeczy;
 Niech ma w drodze ostatniej duszę mą na pieczy.
 Niechaj wyrwie ją z mocy straszliwego wroga
 W chwili, gdy do niej Śmierć szturmuje sroga.

⁷¹ Cyt. za: *Everyman and Other Interludes*, London 1943, s. 17 i 24 oraz „Każdy” (*Everyman*) — *średniowieczny moralitet angielski* (XV w.), przekł. S. Helsztyński, Warszawa 1933, s. 30 i 43.

Błagam Cię, Pani, niech dzięki wstawieniu
 Twemu mam udział w Syna wywyższeniu.
 Przez mękę Jego racz cud jeden sprawić:
 Biedną duszę grzesznika skruszonego zbawić."
 „Okaz litość nade mną, wszechmogący Boże
 Matka-Dziewica, Marja, niechaj mi pomoże.
 Od Boga jedynego miłosierdzia wołam!
 W ręce twe Boże duszę swą oddaję.
 Przyjmij ją, aby nie zginęła, Panie
 Jak odkupiłeś ją, tak zmiłowanie
 Okaz, gdy szatan chełpiąc się nastaje —
 Abym należał do tych w dzień wyroku,
 Co sądu twego czekają z nadzieją.
 In manus tuas — w moc Twoją wysoką
 Na zawsze — commendo spiritum meum.”)

Cała ta opiewająca śmierć literatura największy rozkwit osiągnęła właśnie w XIV i XV wieku. Wtedy to zaczęły w pełni żyć dawniej powstałe gatunki literackie i mnożyły się w niezwykle szybkim tempie odpisy utworów *Contemptus mundi*, *Vado mori*, *Legenda o trzech żywych i trzech umarłych* oraz *Dialog człowieka ze Śmiercią*. Jako swego rodzaju synteza tych utworów w XIV wieku pojawia się *Taniec śmierci*, a wiek XV wydaje *Ars moriendi* co wiąże się z zapotrzebowaniem społecznym na tego rodzaju utwory.

Według najnowszych badań, pierwszy *Taniec śmierci* powstał w Würzburgu⁷² jako poetycka wizja rzeczywistości lat pięćdziesiątych XIV stulecia. Tekst ten opierał się zasadniczo na utworach typu *Vado mori* i na *Legendzie...* Na jego powstaniu zaważyły również rozpowszechnione wtedy *Rozmowy...* jak i ówczesne kazania oraz wierzenia ludowe, w których dużą rolę odgrywały różne zjawy cmentarne i nocne tańce zmarłych.⁷³ Był on w swej pierwotnej postaci monologiem umierających, a później rozwinął się w dialog żywych z umarłymi, którzy zjawiali się jako wysłannicy śmierci, by porwać żywych w śmiertelny taniec. Rolę zmarłych przejęła następnie personifikacja śmierci. Liczba biorących udział w tańcu wynosiła pierwotnie 24 osoby. Byli to przedstawiciele wszystkich stanów, godności, zawodów i wieku począwszy od papieża, a na żebraku i niemowlęciu kończąc.

⁷² Pirożyńska, dz. cyt., s. 96, przyp. 93.

⁷³ Patrz: E. Potkowski, *Dziedzictwo wierzeń pogańskich w średniowiecznych Niemczech. Defuncti vivi*, Warszawa 1973.

Później liczba ta zwiększała się nawet do 40-tu osób. Każdy wymawiał się, oczywiście, od śmierci rozlicznymi powodami, narzekając na swój los, aż w końcu wzywając miłosierdzia Bożego poddawał się z rezygnacją temu nieodwołalnemu wyrokowi. W prologu kaznodzieja przypominał o znikomości rzeczy doczesnych i o wszechwładnej potędze śmierci, w epilogu zaś wzywał do cnotliwego życia i pokuty.⁷⁴

„Tańce śmierci” były często odgrywane na scenie w formie dramatu religijnego. Wiadomo, że widowiska takie odbywały się np. w Bruges czy Besançon.⁷⁵ Bardzo popularnym temat ten był w sztukach plastycznych. Trudno tu wymienić niezliczoną ilość zabytków z prawie całej Europy.⁷⁶

Innym jeszcze rodzajem literackim, zawierającym tematykę śmierci, są często ilustrowane XIV- i XV-wieczne traktaty „ars moriendi” przedstawiające człowieka w chwili agonii, a dające recepty na dobrą śmierć. Głównym przedstawicielem i najprawdopodobniej właściwym twórcą tego gatunku literackiego był Jan Gerson († 1429), profesor i kanclerz paryskiej Sorbony, który w roku 1408 napisał *Opus tripaticum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi*.⁷⁷ Gerson miał w literaturze łacińskiej wielu poprzedników. Należy do nich przede wszystkim Anzelm z Canterbury.⁷⁸ W końcu XIV w. istniały już ilustrowane anonimowe traktaty „ars moriendi”, jednakże dopiero utwór Gersona zdobył taką popularność, iż miał w ciągu całego stulecia szereg naśladowców, a także przeróbek. Najbardziej znaną było *Speculum artis bene moriendi* Dominika Capraniki, kardynała z Fermo, pochodzące z ok. 1452 r. Inne traktaty łączy się z takimi autorami późnego średniowiecza jak Mikołaj Dinkelsbühl († 1433), Mateusz z Krakowa († 1410), Jakub z Paradyża († 1464), Mateusz Langenstein († 1397), czy też Jan Mombaer († 1501).⁷⁹ W sumie stanowiły one pewnego

⁷⁴ Pirożyńska, dz. cyt., s. 97.

⁷⁵ Huizinga, dz. cyt., s. 176.

⁷⁶ Szczegółowy wykaz literatury podaje Rosenfeld, dz. cyt., s. 399—340; literatura polska w: Pirożyńska, dz. cyt., s. 98, przyp. 99; Interesujący jest fakt, że nie znamy ani jednego zabytku polskiego z okresu średniowiecza — czyżby nie było w ogóle? Dopiero pojawiają się w sztuce barokowej.

⁷⁷ Pirożyńska, dz. cyt., s. 104.

⁷⁸ Admonitio moriendis et de peccatis suis nimis formidantis. PL. T. 158, kol. 685—688.

⁷⁹ W. Seńko, *Traktaty „De arte moriendi” przypisywane Mateuszowi z Krakowa*, w: *Materiały i Studia Zakł. Hist. Filoz. Staroż. i Średn.* T. 7, Warszawa 1967, s. 130—136.

rodzaju katechizm zawierający najważniejsze zasady wiary, moralności, naukę o spowiedzi, a także przepisy zachowania się w godzinie śmierci. Zostały one uznane przez episkopat francuski, który zarządził wywieszenie odpisów traktatu na tablicach w kościołach, szkołach czy też w szpitalach.⁸⁰

Mateusz z Krakowa, biskup wormacki i kardynał, opracował dzieło w postaci rozważań i upomnień. Długo krążyło ono w nie zawsze wiernych odpisach ręcznych, aż nieznanemu autorowi dokonał przeróbki tekstu wprowadzając pokusy diabelskie i pociechy aniołów w miejsce rozważań i upomnień. We wstępie wyraźnie zaznaczył, że teksty będą przydatne umiejącym czytać, a dołączone drzeworyty ludziom niepiśmiennym. Do pozyskania tak wielkiej popularności w Europie przyczyniły się właśnie te ilustrowane wydania. Jednym z pierwowzorów traktatu „ars moriendi” była najprawdopodobniej popularnie znana apokryficzna *Historia Josephi fabri Lignari*,⁸¹ przedstawiająca w swych ostatnich rozdziałach św. Józefa na łożu śmierci. Mogła ona również wpłynąć na ikonografię przedstawienia „scđla salutis” czy to pośrednio, czy też nawet bezpośrednio. Apokryf ten, powstały na terenie Afryki, datuje się pomiędzy III a V wiekiem.⁸² Oto, w wielkim skrócie, treść końcowych fragmentów Historii Józefa.

Święty Józef umiera w sto jedenastym roku życia na rękach Marii i Chrystusa. W rozdziale 18 Chrystus opowiada, jak Matka zbliżyła się do Niego powiadamiając o tym, że święty starzec Józef umiera. Na to Chrystus odpowiedział: „O mater mea amantissima utique omnibus creaturis, quae in hoc mundo generatur, eadem incumbit moriendi necessitas, mors enim in universum genus humanum jus obtinet. Tibi etiam, o mater mea virgo, idem, ac reliquis mortalibus, vitae exitus expectandus est”.⁸³ (Matko moja miła, wszelkie stworzenie, zrodzone na tym świecie, umrzeć musi, bo cały ludzki rodzaj śmierci podlega. Tobie nawet, Matko mo-

⁸⁰ Z. Celichowski, *Ars moriendi*, w: *Rozprawy PAU*. Wyd. Filol. Ser. 2. T. 2, Kraków 1893, s. 143.

⁸¹ Wydane przez J. C. Thilo, *Codex Apocryphus Novi Testamenti*, T. 1, Lipsiae 1832, s. 150—273; tekst polski wg D. Rops, F. Amiot, *Apokryfy Nowego Testamentu*, przeł. Z. Romanowiczowa, Londyn 1955, s. 83—87; fragmenty nas interesujące podaje również Kozaky, dz. cyt., s. 91—96.

⁸² Kozaky, dz. cyt., s. 91.

⁸³ Cyt. za: Rops, Amiot, dz. cyt., s. 85 n. oraz Kozaky, dz. cyt., s. 95 n.

ja czysta, umrzeć przyjdzie, jak wszystkim ludziom.) W rozdziałach od 19 do 23 opisane jest konanie świętego Józefa, do którego, na prośbę Chrystusa skierowaną do Boga Ojca, zbliżyli się aniołowie z Michałem Archaniołem i Gabrielem na czele aby zabrać duszę starca. Archaniołowie wzięli duszę i owinęli w świetlisty całun. A on oddał ducha w ręce Boga-Ojca tak, że żadne z dzieci Józefa nie spostrzegło, że zmarł. Archaniołowie odprowadzili ją na miejsce spoczynku sprawiedliwych. Pozostałe anioły miały za zadanie strzec duszy przed czyhającymi po drodze szatanami ciemności.

Jednym ze starszych przykładów występowania postaci diabła czyhającego na duszę zmarłego, w literaturze średnio-wiecznej, jest pochodzący z przełomu IV/V w. opis śmierci św. Marcina z Tours, którego autorem jest Sulpicjusz Severus († 420). W jednym z jego listów⁸⁴ znajduje się krótki fragment opisujący fakt obecności diabła przy umierającym. Fragment ten został następnie w całości wykorzystany przez Jakuba de Voragine († 1298) w sławnej *Złotej Legendzie*, która tak bardzo oddziaływała na kształtowanie się ikonografii. Ustęp ten brzmi: „Et haec dicens vidit dyabolum assistere: quid hic. I inquit adstas, cruenta bestia? nihil in me funestum reperies, Abrahae me sinus recipiet”.⁸⁵ (I ujrzał diabła, który stał obok i rzekł doń: Po co stoisz bestio? Żadnej plamy nie znajdziesz na mnie, łono Abrahama przyjmie mnie.)

W rękopisie pochodzącym z początku XV w., który znajduje się w Wiedniu, a zawierającym pieśni czeskie, a także list potępiający artykuły Wiclefa, została umieszczona, ujęta w wersety, scena śmierci wykazująca wspólne cechy z *Historią Józefa, Everymanem, Ars moriendi*, a co najciekawsze przypominająca bardzo wersety na banderolach w przedstawieniach „scala salutis”.⁸⁶ Warto więc je przytoczyć w całości:

„Infirmus: O spes in morte me prece
 Maria praecor te.
 Mox quoque placaris misereri
 quando rogaris.

⁸⁴ PL. T. 20, kol. 182 n.

⁸⁵ Cyt. za: Jakub de Voragine, *Złota Legenda*. Wybór, wstęp i przypisy M. Plezia, przekł. I. Pleziowa, Warszawa 1955, s. 644 oraz Jacobi a Voragine, *Legenda aurea*, wyd. 3. ed. Th. Graesse, Vratislaviae 1890, s. 748.

⁸⁶ Cyt. za: Kozaky, dz. cyt., s. 96n.; Cod. Vind. 4558 fol. 4v.

D y a b o l u s : Hanc animam posco quam plenam
crimine nosco.

Quoque propter peyus ducatur
spiritus eius.

A n g e l u s : Hic si peccauit nece pressus opem rogitaui.

Et contritus ita fert spem perpeti vita (?)

M a r i a : Me quin suxisti filii ueniam praecor isti.

Pluribus in signum venie fac hunc dignum.

F i l i u s : Vulnera cerne pater fac quod rogat mea mater.

Ut cesset flere, peccatori miserere.

P a t e r : Nate petita dabo que poscis nulla negabo.

Et mox te viso sit ei locus in paradiso.

P a t e r a d a n g e l u m : Angele dic isti veniam pro nomi-
ne xpi

virginis ob nomen matrisque sibi datur omen.

J o h a n n e s : Te fons uirtutum vicijis iubet esse solutum."

(„Chory: Nadziejo w chwili śmierci, Mario, modlitwą
błagam Cię.

Zaraz też dasz się ubłagać, skoro prosi się Ciebie
o zmiłowanie.

D i a b e ł : Żądam tej duszy, która wiem, że jest pełna
winy.

Również wskutek niegodziwości niech odda ducha.

A n i o ł : Jeśli on zgrzeszył, zagrożony przez śmierć poprosił
o pomoc.

I tak skruszony pokłada nadzieję w wieczystym życiu.

M a r i a : Przecież mnie ssałeś, o łaskę proszę synowską
dla niego.

Jako znak dla wielu uczyć go godnym łaski.

S y n : Zważ, Ojcze, na rany, uczyni o co prosi moja Matka.

Ulituj się nad grzesznikiem, aby przestał płakać.

O j c i e c : Synu, spełnię życzenie, nie odmówię niczemu,
o co prosisz.

I zaraz gdy cię zobaczy, niech ma miejsce w raju.

O j c i e c d o a n i o ł a : Aniele, powiedz mu o przebaczeniu
w imię Chrystusa,

dzięki Dziewicy i Matce dany mu jest znak pomyślności.

J a n : Źródło cnót postanawia, żebyś wolny był
od grzechów").

Pokrewieństwo to może nam wskazywać drogę jaką do-
tarło przedstawienie „scala salutis” na teren Polski. Jest to

bowiem rękopis najprawdopodobniej czeskiego pochodzenia z okresu przedhusyckiego.⁸⁷

III. INTERCESJA W POLSKIEJ POEZJI MARYJNEJ

Równolegle do całej omówionej literatury, pisanej zarówno prozą jak i wierszem, a poruszającej zagadnienie śmierci w szerszym czy też węższym zakresie, istniały bardzo liczne modlitwy i pieśni mówiące częściowo o śmierci, a przede wszystkim o wstawiennictwie Marii, Chrystusa czy też świętych w momencie agonii człowieka. W głównej mierze jest to poezja maryjna.

W Polsce w okresie średniowiecza istniały dwa zasadnicze nurty kultu maryjnego. Jeden to kult Marii Wniebowziętej płynący z Gniezna, zaś drugi oddający cześć Marii Niepokalanej Pośredniczce Zbawienia, z silnym pogłębieniem naukowym, ze źródłem w Krakowie.⁸⁸ Kult maryjny był również silnie osadzony w poszczególnych zakonach, m. in. u cystersów i augustianów.

XV-wieczny kult maryjny silnie zestawia i zespala Marię z Chrystusem. Wśród wielu pieśni religijnych na pierwszy plan ilościowo wybijają się właśnie pieśni maryjne, o silnej podbudowie teologicznej.

Już najstarsza polska pieśń *Bogurodzica* pochodząca z XIII w.⁸⁹ zawiera prawdę o pośrednictwie. Odnajdujemy w niej analogie z przedstawieniem Deesis.⁹⁰ Przechowała się ona w szeregu rękopisów i druków, przy czym pierwotny tekst ulegał częstym zmianom. Rozszerzano go stopniowo, dołączając coraz to nowe zwrotki związane nieraz zupełnie luźno z pierwotną całością.⁹¹ Dwie pierwsze strofy mają charakter pieśni modlitewnej do Miłosierdzia Marii:

„Bogurodzica Dziewica, Bogiem Sławiena Maryja,
U Twego Syna Gospodzina Matko zwolena Maryja!

⁸⁷ Saxl, dz. cyt., s. 107.

⁸⁸ F. Bracha, *Zarys historii mariologii polskiej*, w: *Gratia Plena...* s. 458.

⁸⁹ „Z głębokości...”. *Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, Wstęp wybór, opracowanie A. Jastrzębski, A. Podsiad, Warszawa, s. 3 869—873; Vrtel-Wierczyński, *Wybór tekstów...*, s. 162—167, *Lite ratura por. Nowy Korybut*, dz. cyt., s. 189—197.

⁹⁰ „Z głębokości...”, s. 87c.

⁹¹ Vrtel-Wierczyński, *Wybór tekstów...*, s. 162.

Zyszczy nam, spuści nam.
Kyrieelison".⁹²

Jest to prośba o wstawiennictwo do Chrystusa, o zjednanie Go nam, by zechciał udzielić nam swej łaski. Myśl ta stanowi podstawę każdej modlitwy do miłosierdzia Marii. Jak wynika z treści, *Bogurodzica* jest bardziej chrystologiczna, aniżeli *Salve Regina*. W *Bogarodzicy* miłosierdzie okazuje nam nie Maria, lecz Chrystus, ubłagany przez Marię.⁹³ *Bogurodzica* mogła powstać po przybyciu do Polski benedyktynów, czy też cystersów. Powstała ona najprawdopodobniej w Polsce, gdyż nie posiada odpowiednika w innych językach.

Warto również zwrócić uwagę na wcześniejsze modlitwy, które wyrażają tę samą ideę pośrednictwa Marii, a które wywarły wpływ na poszczególne modlitwy polskie. Najstarszym świadectwem kultu Marii i wzywania Jej pomocy jest bardzo rozpowszechniona modlitwa, uważana za pierwotną redakcję antyfony maryjnej *Pod Twoją obronę...*

„Pod ochronę Twego miłosierdzia uciekamy się Bogarodzicielko; nie odrzucaj próśb, [które] w [naszej] biedzie [zanosimy do Ciebie], lecz wybaw nas z niebezpieczeństwa, Ty jedynie czysta, jedynie błogosławiona”.⁹⁴

Dokładnej daty powstania tej antyfony do dziś dnia nikt nie ustalił. Napisana była i rozpowszechniona na luźnych kartkach. Do ksiąg liturgicznych wpisano ją znacznie później. Datuje się ją na około III—IV wiek.⁹⁵ W IX w. spotykamy na zachodzie tłumaczenie łacińskie tej antyfony i to w dwóch wersjach. Jedna z nich zachowała się w zbiorach modlitw opactwa w Nonantola, w północnych Włoszech. Jest to prawie dosłowne tłumaczenie z języka greckiego. Druga natomiast znajduje się w antyfonarzu z Compiègne, pochodzącym z lat 860—888. W tłumaczeniu tym zmieniony jest przede wszystkim początek modlitwy. W miejsce słów: „Do Twego miłosierdzia...” umieszczono słowa: „Pod Twoją obronę...” W ten sposób zasadniczo zmienił się jej charakter. Zamiast błagać o miłosierdzie, modlący zwraca się do Marii z prośbą o opiekę.⁹⁶

⁹² Cyt. za: „Z głębokości...”, s. 3.

⁹³ Krupa, *Rola Maryi...*, s. 225.

⁹⁴ Cyt. za: Krupa, *Electa ut Sol...*, s. 98.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Krupa, *Rola Maryi...*, s. 220.

Idea miłosierdzia Marii przejawia się także w przypisywanej Alkuinowi modlitwie „Ad Sanctam Mariam”.⁹⁷ Była ona w tym czasie bardzo znana. Stała się niejako klasycznym wzorem wszystkich modlitw. Szczególny nacisk kładzie ona na nędzę moralną i niegodność człowieka, który prosi o wstawienie się Najmiłosierniejszej za sobą, najplugawszym i splugawionym wszelkimi nieprawościami, niczego niegodnym, zasługującym tylko na wieczne potępienie.

Z pierwszej połowy XI w. pochodzi antyfona *Alma Redemptoris Mater*. Autorem jej jest Hermanus z Reichenau († 1051) zwany Contractus.⁹⁸ Nie cieszyła się ona specjalną popularnością, ani nie wywarła większego wpływu na rozwój nabożeństwa do miłosierdzia Marii, mimo że do dnia dzisiejszego używana jest w liturgii. Na uwagę zasługuje wezwanie skierowane do Marii: „Peccatorum miserere”.

Do bardziej rozpowszechnionych tekstów modlitwy poetyckiej należy antyfona *Salve Regina* pochodząca również z XI w. Dotychczas nie ustalono jej autorstwa. Przypuszczano, że powstała ona podczas pierwszej wyprawy krzyżowej jako oficjalna modlitwa krzyżowców. Autorem miał być uczestniczący w wyprawie legat papieski Adhèmar, biskup z Puy († 1098).⁹⁹ Przyjmowano też, że autorem był Hermanus z Reichenau lub też sam św. Bernard z Clairvaux.¹⁰⁰ Została ona przetłumaczona na język czeski, a także na polski na przełomie XIV i XV w. Tekst polski z XV w. z rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej nr 1299 brzmi:

„Zdrowa Krolewno, Matko Miłosierdzia, żywot
słodkości i nadzieja nasza zdrowa! K Tobie wołamy
wypowiednicy synowie Jewiny. K Tobie wzdychamy, łkając i
płacząc w tem to dole szez. A tegodla rzecznicze nasza,
ony twoji miłosierny oczy k nam obroci, a Jezusa, bło-
gosławiony owoc żywota Twego nam po tej to puszczy
ukazy.

O miłościwa, o dobrośliwa, o słodka Panno Maryja.
Amen.”¹⁰¹

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże, s. 221, przyp. 12.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Krupa, *Rola Maryi...*, s. 221.

¹⁰¹ Tekstów zachowanych do końca XIV do początku XVI w. jest ponad dwadzieścia. Mieszczą się one w modlitewnikach, kancjonałach, godzinkach. Cyt. za: *Najdawniejsze zabytki języka polskiego*. Oprac. W. Taszycki, BN. 104 Ser. I, Wrocław 1975^s, s. 101.

Treść tej antyfony jest bardzo ściśle i zwięźle ujęta w formę, jak gdyby kilku podstawowych tez wyrażających w sobie całość nauki o miłosierdziu Marii. Zwraca się ona do Niej, jako Królowej Miłosierdzia. Błagają Ją o miłosierdzie „wygnani synowie Ewy”. Maria wykonuje swoje miłosierdzie nie własną mocą, lecz przez Chrystusa, występując wobec Niego jako Orędowniczka. Jej orędownictwo nie jest błaganiem, lecz prośbą Matki-Królowej. Wystarczy Jej wejrzaniem, by Chrystus udzielił nam swej łaski. Ostatnie słowa „o łaskawa, o litościowa, o słodka Panno Maryjo” zostały dodane prawdopodobnie przez św. Bernarda.¹⁰²

W tzw. *Rotule kolendowej* czyli zbiorku pieśniarskim z XV w. przechowany został hymn *O Przenajśławniejsza Panno Czysta*.¹⁰³ Bardzo interesujące są zwłaszcza dwie zwrotki ostatnie:

„O królowno niebieska, nad wszystkie świętsza,
 O Świętej Trójcy jesteś uwielbiona,
 Od niebieskiej rzyszy jesteś oświecona,
 Nadziejo zbawienia naszego jena,
 Matko miłościwa.
 Matko łaski pełna,
 Prosi za nami swego miłego Syna.
 O anielska Pani, Panno nad Pannami
 Zorzo wszej jasności, racz się modlić z nami,
 Bychom na tem świecie Bożą łaskę mieli,
 Przy naszej śmierci Ciebie widzieli,
 Widząc Cię, weseli byli,
 Twą, Panno, pomoc mieli,
 A po śmierci wieczną radość oddzierzeli.¹⁰⁴”

Podobną treść zawiera pieśń „Maryja Panno Szlachetna” pochodząca z XV w.¹⁰⁵ Cały ten tekst wykazuje bliskie pokrewieństwo z omawianymi przedstawieniami z wątkiem intercesji Marii.

¹⁰² Krupa, *Rola Maryi...*, s. 221.

¹⁰³ R. Pilat, *Historia Literatury Polskiej w wiekach średnich od przyjęcia chrześcijaństwa w Polsce do końca XV w.*, cz. 2. — *Literatura średniowieczna w wieku XV*, Warszawa 1926, s. 307; „Z głębokości”, s. 883; A. Brückner, *Średniowieczna pieśń religijna polska*, BN. 65, Ser. I, Kraków 1923, s. 134.

¹⁰⁴ Cyt. za: „Z głębokości...” s. 26—27.

¹⁰⁵ Tamże, s. 879—880; Vrtel-Wierczyński, *Wybór tekstów...*, s. 460—462.

Warto jednak zacytować fragment odnalezionego niedawno tzw. „Urywka piętnastowiecznego modlitewnika” pochodzącego z pierwszej połowy XV w., który to zabytek przechował się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej.

„Słodka niebieska krolewno, upamiętaj o owej twej czci, eże ciebie Bog ze wszego świata wybrał i swe Bostwo z Twoim człowieczestwem słączył. Bądź dzisia orędownica ku twemu synowi mile[mu]... Przez cię zbawił mnie od moich wszech tszczyc i mnie w moich prośbach wysłuchał”.¹⁰⁶

Bliskie treściowo analogie wykazuje także nieco wcześniejsza pieśń *Maryja, Czysta Dziewice*,¹⁰⁷ czy też *Hymn do Bogarodzicy* z pierwszej poł. XV w. napisany po łacinie przez Stanisława Ciołka († 1437).¹⁰⁸ Nie są to oczywiście wszystkie wierszowane pieśni czy też modlitwy, w których zawarta jest idea wstawiennictwa Marii u Chrystusa w momencie śmierci. Jest to dość często spotykany temat w tym rodzaju literackim.

Wydaje się jednak, że jeżeli chodzi o idee intercesji bardziej niż pieśni oddziaływały na ówczesnego człowieka teksty o zabarwieniu dydaktycznym jak np. kazania takich sławnych polskich kaznodziejów jak Mikołaj z Błonia († po 1441) czy też Mateusz z Krakowa, Jan Hieronim z Pragi zwany „Mniszkiem” († po 1440), a także Waclaw Ubogi († 1450) czy Marek Bonfili (Bohfili). Sławili oni Niepokalane Poczęcie, a także głosili naukę o Pośrednictwie Marii, często będąc pod wyraźnym wpływem tekstów św. Bernarda z Clairvaux.¹⁰⁹

Już w Kazaniach gnieźnieńskich z końca XIV w. autor pisze, że Chrystus na krzyżu przez pamięć o Matce i umiłowanym uczniu dał wyraz swego miłosierdzia.

„O, toć jest bardzo wielkie miłosierdzie boże, było, iżec nasz kryst miły jest ci on był swych ran i teże swe męki zapamiętał, a jest ci się on na swą miłą matuchną i teże na świętego Jana był rozpamiętał.”¹¹⁰

¹⁰⁶ Cyt. za: *Najdawniejsze zabytki...*, s. 182n.

¹⁰⁷ „Z głębokości...”, s. 4, 873—874.

¹⁰⁸ Tamże, s. 8, 875—877.

¹⁰⁹ Bracha, dz. cyt., s. 460.

¹¹⁰ *Kazania gnieźnieńskie*, wyd. S. Vrtel-Wierczyński, Poznań 1953, s. 34—35.

ZAKOŃCZENIE

Po tych rozważaniach związanych z tematem śmierci występujących w dwóch dziedzinach późnośredniowiecznej twórczości, należy zapytać o przyczyny, które mogły zadecydować, że właśnie w tych czasach fascynacja tą tematyką wystąpiła z taką siłą.

Z pewnością były to w dużej mierze czynniki historyczno-gospodarcze. W życiu społeczności całej Europy od połowy XIV w. zaszły poważne zmiany ekonomiczno-społeczne, które łącznie z częstymi klęskami elementarnymi, kierowały uwagę człowieka ku śmierci.¹¹¹ U źródeł kryzysu kryły się przede wszystkim napięcia występujące pomiędzy bogatymi a powiększającą się stale ilością zubożalej ludności, żyjącej na skraju nieurodzaju, inflacji pieniądza, zwyczaj cen, spekulacji, czy też utraty mienia w czasie trwających wojen. Do tych czynników dołączyły się powszechne kataklizmy głodu i epidemii. Szczególnie katastrofalną była zwłaszcza epidemia tzw. „czarnej śmierci”, czyli dżumy, w latach 1348—1349, która dziesiątkując prawie całą południową i zachodnią Europę w krótkim czasie zabrała trzecią część, a być może nawet połowę jej ludności.¹¹² Na przykład w latach 1348—1350 — Bazylea straciła 14000 mieszkańców, Paryż 50000, Florencja 60000, a Wenecja 100000. Liczby te nie potrzebują żadnych komentarzy. Trzeba zaznaczyć, że epidemia ta, choć najtragiczniejsza, nie była jedyną, gdyż na przestrzeni do około 1400 roku zarazy o zasięgu europejskim wystąpiły aż 32 razy, a w wieku następnym 41 razy.¹¹³

Warto zaznaczyć, że i Polska nawiedzana była tymi tak groźnymi klęskami. Wedle ówczesnych danych w Krakowie w połowie XIV w. „czarna śmierć” zabierała około 40—50 osób dziennie.¹¹⁴ W latach następnych również występowały epidemie i do połowy XV wieku nawiedzały one Kraków

¹¹¹ Pirożyńska, dz. cyt., s. 90, przyp. 67; T. Manteuffel, *Kultura Europy średniowiecznej*, Warszawa 1974, s. 341—344.

¹¹² Pirożyńska, dz. cyt., s. 90; Manteuffel, dz. cyt., s. 341—344; J. Kłoczowski, *Wspólnoty chrześcijańskie. Grupy życia wspólnego w chrześcijaństwie zachodnim od starożytności do XV wieku*, Kraków 1964, s. 375—380; B. Zientara, *Historia powszechna średniowiecza*, Warszawa 1973, s. 390.

¹¹³ Pirożyńska, dz. cyt., s. 90.

¹¹⁴ A. Jelicz, *Życie codzienne w średniowiecznym Krakowie*. (wiek XIII—XV), Warszawa 1966, s. 75.

w latach 1360, 1370, 1425, 1451, 1452 jak i później.¹¹⁵ Interesującym jest fakt, że prócz tego, dwukrotnie wystąpiło w mieście trzęsienie ziemi. Zdarzyło się to w roku 1403 oraz 1443, w czasie którego zawaliło się sklepienie kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu.¹¹⁶

Życie ówczesnych ludzi pełne było niepokoju i niepewności jutra z powodu lęku przed nagłą śmiercią. Stał się on udziałem niemal wszystkich, objawiając się w atmosferze stałego, codziennego zagrożenia, które znalazło wyraz zarówno w stylu życia, myślach i uczuciach jak i wyraźnie pesymistycznym nastawieniu do życia. W takiej sytuacji przybierali oni krańcowo różne postawy. Jedni szukali ratunku i ukojenia w modlitwie i pokucie. Inni natomiast dążyli do maksymalnego wykorzystania wszelkich przyjemności doczesnych. Stąd tak liczne u bogaczy ekstrawagancje i wybujały zbytek w rozrywkach, pożywieniu, strojach i dążność do wyróżniania się, pomimo iż władze wydawały przeciw temu specjalne zarządzenia.¹¹⁷ Taki styl wymagał stale funduszy materialnych co zaostriżyło kryzys gospodarczo-społeczny.

Blask i przepych krył prawdopodobnie głęboko pesymistyczną i tragiczną koncepcję życia. Przeświadczenie o gniewie Bożym i nadchodzącej zagładzie rodziło u wielu kompleks winy oraz potrzebę pokuty, która znalazła między innymi wyraz w działalności biczowników. Grupy ich spotykano zarówno we Włoszech, Niemczech, na Węgrzech, jak i na terenie Małopolski i Śląska.¹¹⁸

Z niebezpieczeństwem gwałtownej śmierci łączył się wielki niepokój o los wieczny. Świadomość tę ożywiała jeszcze bardziej nauka o sędzie nad człowiekiem, ukazująca z całym realizmem kary za popełnione grzechy. Obraz Boga Sędziego, który wszystko ujawni, a niczego nie przebacza, stanowił przedstawienia bardzo wymowne w swej treści dla ludzi stykających się na co dzień z przeróżnymi karami za uchybienia moralne i nadużycia społeczne.¹¹⁹

Rozwijające się w XIII wieku kaznodziejstwo popularne,

¹¹⁵ M. Frančič, *Kalendarz dziejów Krakowa*, Kraków 1964, s. 50.

¹¹⁶ W. Łuszczkiewicz, *Kościół św. Katarzyny z klasztorem OO. Augustianów*, „Biblioteka Krakowska”, T. 8, Kraków 1898, s. 18.

¹¹⁷ Kłoczowski, dz. cyt., s. 379—380.

¹¹⁸ A. Brückner, *Dzieje Kultury Polskiej*, T. 1, Warszawa 1958^o, s. 446; J. Ptaśnik, *Kultura wieków średnich*, Warszawa 1959^o, s. 55—91.

¹¹⁹ Pirożyńska, dz. cyt., s. 90.

związane w dużym stopniu z zakonami żebraczymi,¹²⁰ znalazło w tym czasie szerokie pole do działania. Kazania ówczesne wyraźnie odzwierciedlają życie z jego konfliktami, a tematyka śmierci zajmowała w nich dość poczesne miejsce. Nawołując do dobrego życia i do pokuty, kaznodzieje poszukiwali coraz silniejszych środków wyrazu w celu rozbudzenia wyobraźni słuchaczy i wywołania większego lęku przed śmiercią i wiecznym potępieniem. Jest rzeczą zrozumiałą, że jedno ze źródeł ówczesnej homiletyki stanowiła literatura poświęcona śmierci dostarczającej wielu pomysłów, czy nawet gotowych tekstów. Niejednokrotnie tworzyli ją sami kaznodzieje. Z drugiej strony można zaobserwować wpływ kazań zarówno na literaturę jak i na sztukę.¹²¹

Na takim, krótko zarysowanym tle, o wiele łatwiej jest zrozumieć częstość występowania omawianych tematów. Oczywiście nie można brać pod uwagę bezpośredniego wpływu na siebie sztuki i literatury w tym okresie. Wydaje się jednak słusznym stwierdzenie, iż wpływ był więcej niż pośredni. Mógł on czasami bardzo zbliżać jedną dziedzinę do drugiej, czego przykładem mogą być, między innymi ilustracje traktatów „ars moriendi” czy też „tańca śmierci”. Wydaje się, że przedstawienie „scala salutis” miało jakiś nieznan nam bliżej pierwowzór literacki. Sformułowanie takiego pierwowzoru mogło należeć do twórczości pochodzącej z kręgu zakonu cysterskiego. Nie wykluczona jest tu możliwość autorstwa samego św. Bernarda, który najczęściej pisał o pośrednictwie Marii i Chrystusa, a także o śmierci, mimo, że istniała wcześniejsza literatura poruszająca tę tematykę. Pierwowzór przedstawienia „scala salutis” w swej plastycznej formie powstał najprawdopodobniej w końcu XIV w. Możliwość taka istnieje, mimo iż wszystkie znane nam przedstawienia datowane są na okres pierwszej połowy XV w. Powstał on, jak się wydaje, w jednym ze skryptoriów cysterskich na terenie południowych Niemiec, jako znany nam rozbudowany układ „scala salutis”. Nie wykluczone jest również, że pierwszym malarskim przykładem tego układu jest omówiona miniatura z Kodeksu z Biblioteki Casanatense w Rzymie, gdzie w połączeniu z „Ukrzyżowaniem z wagą” występuje przedstawienie „scala salutis”, które zredukowano następnie do formy nas interesującej. Pierwowzór ten dotarł

¹²⁰ Kłoczowski, dz. cyt., s. 336—342.

¹²¹ Pirożyńska, dz. cyt., s. 82.

do Francji, gdzie po kolejnym zredukowaniu liczby występujących osób przekształcony został w bardzo popularny temat „Sądu Bożego”, w którym ukazywano także walkę o duszę pomiędzy aniołem i diabłem, a który umieszczony był w różnych wersjach w Księgach Godzin. Do Polski dotarł natomiast w wersji zbliżonej do pierwotnej, zapewne dwiema drogami — nieco wcześniejszą, północną być może przez Doberan de Pelplina, oraz południową przez Czechy i Słowację, przywieziony jak się wydaje przez augustianów. Znany jest fakt posiadania przez nich, tak jak przez cystersów w Pelplinie, dużej biblioteki, a także własnego skryptorium.¹²²

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na fakt, że choć bardzo nielicznie, w wiekach następnych pojawiają się obrazy o podobnej tematyce. Na początku XVI wieku Hieronim Bosch maluje obraz „Śmierć i skąpiec”, znajdujący się obecnie w National Museum w Waszyngtonie.¹²³ Przypomina on bardzo ilustracje „ars moriendi”, pod których wpływem znalazł się zapewne artysta.

Bardzo zbliżone w treści do układu „scala salutis” jest epitafium zmarłego w 1490 roku Valentyna Schmidburga zamówione przez jego syna w roku 1518 u Łukasza Cranacha Starszego, znajdujące się obecnie w Museum der bildenden Kunst w Lipsku.¹²⁴ W dolnej części obrazu mamy przedstawionego zmarłego leżącego na łożu. Nad nim ulatuje modląca się dusza. Po bokach stoi rodzina, aniołowie oraz niesamowite stworzy, przedstawiające diabły. W górze, w tęczowej mandorli ukazana jest Trójca Święta spoczywająca na kuli ziemskiej. Z lewej strony widać Marię wraz ze świętymi dziewicami, a z prawej św. Jan Chrzciciel ze świętymi. Układ ten to grupa Deesis z Sądu Ostatecznego. Interesującym jest, że to w pełni nowożytnie przedstawienie ma daleko idące analogie formalne z „Sądem Ostatecznym” Jana van Eycka z Metropolitan Museum w Nowym Jorku. Nie tylko układ kompozycyjny jest tu bardzo bliski, ale także układ ideowy.

¹²² Por. Miodońska, dz. cyt., s. 138, przyp. 303; J. Zathej, *Katalog rękopisów średniowiecznych Biblioteki Kórnickiej*, Wrocław 1963, s. 105; M. Rechowicz, *Początki i rozwój kultury scholastycznej*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, T. 1, *Średniowiecze*, Lublin 1974, s. 67—68.

¹²³ *National Gallery Washington*, prac. zbior. pod red. C. L. Ragghianti. New York 1968, s. 112.

¹²⁴ *Altdeutsche und Altniederländische Meister des 15 und 16 Jahrhunderts*. *Katalog der Gemäldegalerie. Museum der bildenden Künste*, Leipzig 1973, poz. 9.

Dzieło Cranacha to sąd szczegółowy pojedynczego człowieka, a van Eycka sąd ostateczny nad całą ludzkością. Oba przedstawienia, mimo różnicy czasowej, obrazują dwa sądy nad człowiekiem. Pierwszy jest początkiem życia pozagrobowego, a drugi rozstrzygnięciem ostatecznym, czy człowiek będzie potępiony na wieki czy też osiągnie zbawienie.

Ostatnim znanym nam przedstawieniem nowożytnym w układzie „scala salutis” jest obraz z 1643 (?) r. z terenu Polski. Znajduje się on w ołtarzu głównym w kościele parafialnym pod wezw. św. Leonarda w Troszynie.¹²⁵ Ukazano tu scenę śmierci starca, walki o duszę oraz sądu nad nią przed Chrystusem-Sędzią. Protektorami są Maria i św. Jan Chrzyciel oraz święci. Pokazano także dalszy etap po osądzeniu, tj. dopuszczenie duszy do raju. Anioł, który ją niesie, ukazuje ją Chrystusowi i Bogu Ojcu, siedzącym pośród obłoków otoczonych aniołami. Widać tu wyraźnie jak późno-średniowieczna idea „scala salutis” przeszła do okresu nowożytnego.

Sumując wszystkie te rozważania można z całą pewnością stwierdzić, że człowiek średniowiecza z całą powagą musiał pamiętać o śmierci, mieć za nic dobra doczesne, a przez sposób swojego postępowania starać się unikać mąk piekielnych, zasłużyć zaś na osiągnięcie wiecznej szczęśliwości. Idee te szerzyła przede wszystkim sztuka głównie przez popularne „ars moriendi”, a także wszelkie malowidła z „tańcami śmierci”, które ogarniały całą hierarchię społeczną. Równie popularne były przedstawienia łączące tematykę śmierci z prośbami o pomoc skierowanymi do Marii i Chrystusa, a także świętych. Stali się oni wszyscy pośrednikami pomiędzy człowiekiem a Bogiem wstawiając się u Niego za grzesznikami. Wyrazem tego jest układ „scala salutis”.

Do utrwalenia idei związanych ze śmiercią przyczyniły się także wszelkiego rodzaju utwory piśmiennictwa pisane zarówno prozą jak i wierszem. Były to traktaty i kazania, modlitwy, pieśni, wizje, dialogi oraz moralitety, związane z teatrem średniowiecznym. Wszystkie one były poświęcone wspólnemu zagadnieniu śmierci i przygotowania się na nią człowieka przez całe życie, tak aby go ona nie spotkała niespodzianie i aby jego dusza osiągnęła wieczne zbawienie.

¹²⁵ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, T. X. Dawne województwo warszawskie, Zesz. 3, Dawny powiat gostyński. Warszawa 1975, s. XI, 52 il. 73.

Szereg problemów w tej pracy nie zostało poruszonych, czy też całkowicie omówionych, ponieważ nie miała ona na celu rozwiązania wszystkich zagadnień do końca, a jedynie zasygnalizowanie ich i umieszczenie w odpowiednim kontekście kultury późnego średniowiecza.

Polish Representations of „Scala Salutis” as Set against the Background of Death Themes in Medieval Art and Literature

Summary

The thesis is devoted to three Polish paintings from the first half of the 15th century, which present the rare theme of „scala salutis” / „scala peccatorum”. These are: the miniature from the No. 2. Missale from the Archives of the Metropolitan Chapter at the Wawel Castle in Cracow and wall paintings in the cloister of the post — Augustan St. Catherine’s Church in Cracow and in the cloister of the post — Cistercian monastery in Pelplin. The moment of man’s death and the simultaneous individual judgement of his soul are portrayed. Maria intercedes for the dying man to Jesus Christ who in turn intercedes to God the Father. At the same time the angel and the devil fight for his soul. Analogous European representations, such as the miniatures from the National Library in Florence, the Casanatense Library in Rome and wall paintings in Zelizowce, Czechoslovakia, have been discussed. Different representations of the double intercession of Maria and Christ to God the Father have also been presented. Analysis of the basic theological sources of the idea of intercession beginning from ancient Christianity follows. The theme was most elaborately developed in the writings of St. Bernard of Clairvaux. Besides painting another field of late Medieval art has been taken into consideration: i.e. homiletic and theological writings and popular lay and religious prose and poetry devoted to motifs of death and intercession. In addition to those rudimentary theological views, the contents of such works as: „Contemptus Mundi”, „The Legend of the Three Alive and Three Dead Ones”, „Vado mori”, and „Man’s Talks with Death” where specific attention was drawn to the Polish „Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią”, as well as such works as „The Complaint of the Dead”, „Oto usta już zamknięte” and „Dusza z ciała wyleciała”, have been presented. The English — Dutch morality „Everyman” and the dances of death and „ars moriendi” treatises have also been accounted for. The apo-

cryphal depiction of St. Joseph's death („Historii Josephi fabri lignari”) as well as of St. Martin's death as presented by Sulpcisius Sever and Jacob de Voragine have been pointed out as the archetypes of these works and possibly also of the „scala salutis” presentations. Selected Polish prayers and Marian songs devoted to Maria's intercession to Christ at the time of man's death have been discussed. Finally the main factors which determined the fact that the fascination with death was particularly strong in the 14th and 15th centuries have been considered. Those were determined as mostly historical, economic and social reasons. The Cistercian artistic centre, where the theme and lay out of „scala salutis” probably emerged, was suggested. Most likely the theme reached Poland by two routes: from Doberan to Pelplin and from Slovakia and Bohemia to Cracow.

W. Rączkowski