

KAMILA ŻUKOWSKA

MISTYCZNE MARZENIE
O PIEŚNIACH SOBIE ŚPIEWANYCH
KONSTANCJI BENISŁAWSKIEJ
NA TLE KOBIECEJ LITERATURY DAWNEJ



MISTYCZNE MARZENIE

ANALECTA LITERACKIE I JĘZYKOWE

tom XX

Rada redakcyjna serii wydawniczej

Karolina Goławska-Stachowiak

Katarzyna Kaczor-Scheitler

Magdalena Kuran

Michał Kuran (redaktor naczelny)

Małgorzata Mieszek (zastępca redaktora naczelnego)

Małgorzata Pawlata

Anna Petlak

Krystyna Płachcińska

Mateusz Poradecki

Joanna Rażny

Monika Urbańska

Maria Wichowa



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

KAMIŁA ŻUKOWSKA

MISTYCZNE MARZENIE
O PIEŚNIACH SOBIE ŚPIEWANYCH
KONSTANCJI BENISŁAWSKIEJ
NA TLE KOBIECEJ LITERATURY DAWNEJ



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022

Analecta Literackie i Językowe, t. XX

Kamila Żukowska (ORCID: 000-0003-2319-8040) — Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii
Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Tomasz Chachulski, Dariusz Rott

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD i ŁAMANIE

Michał Kuran

INDEKS

Kamila Żukowska

KOREKTA

Kamila Żukowska, Michał Kuran

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Agencja Reklamowa efectoro.pl

Na okładce wykorzystano drzeworyt J. Łoskoczyńskiego wykonany na podstawie zaginionego obrazu anonimowego autora; „Tygodnik Ilustrowany” 7(1893), 177, s. 308

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Kamila Żukowska, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10539.21.0.M

Ark. druk. 19,0

ISBN 978-83-8331-057-2

e-ISBN 978-83-8331-058-9

<https://doi.org/10.18778/8331-057-2>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

*Bartkowi,
najlepsznemu towarzyszowi podróży*

Spis treści

Wstęp	11
CZĘŚĆ I	
Rozdział I. Staropolska opinia publiczna wobec kobiecej emancypacji. Literatura kobiet świeckich XVII i XVIII wieku	23
Rozdział II. Opis doświadczenia mistycznego (mistyka świętej Teresy z Ávila i świętego Jana od Krzyża). Cechy mistyki kobiecej	59
1. Filozofia mistyki i mistyka terecjańska	59
2. Swoistość mistyki kobiecej	72
Rozdział III. Mistyka w kobiecej twórczości zakonnej: poezja, (auto)biografia, rozmyślania ..	85
CZĘŚĆ II	
Rozdział I. Konstancja Benisławska i jej twórczość	117
1. Biografia poetki	117
2. Tomik <i>Pieśni sobie śpiewanych</i> – zawartość, układ i problematyka	123
Rozdział II. Forma gatunkowa <i>Pieśni sobie śpiewanych</i>	129
1. Modlitwa poetycka	129
2. Pieśń – psalm – hymn	148
3. Elegia pokutna	158
Rozdział III. Świat przedstawiony <i>Pieśni sobie śpiewanych</i>	167
1. Sfera <i>sacrum</i>	168
1.1. Duch święty	168
1.2. Bóg – Ojciec	173
1.3. Niebo	186

1.4. Maryja	191
1.5. Chrystus	207
1.6. Diabeł	213
1.7. Aniołowie i święci	217
2. Natura człowieka	221
3. Zbiorowość wierzących	231
4. Świat zewnętrzny	236
Rozdział IV. <i>Pieśni sobie śpiewane</i> jako poezja mistyczna	251
1. Pieśni i mistyka terezańska	252
2. Zachwycenie i podróż do nieba	253
3. Sensualizm modlitwy poetyckiej Benisławskiej: krew i serce	258
4. Lęk przed działaniem szatana	260
5. Antropologia mistyczna <i>Pieśni</i>	263
6. Etapy mistyczne <i>Pieśni</i>	266
7. Chrystus jako Oblubieniec	269
8. Smak i dotyk jako narzędzia poznania Boga	271
9. <i>Pieśni</i> na tle kobiecej literatury mistycznej	276
Zakończenie	277
Bibliografia	283
Indeks osób	297

Co jakiś czas rodzi się jakaś święta Teresa,
która ostatecznie nie zakłada niczego, a żar
jej serca i tęsknota za nieosiągniętym do-
brem ulatują drżące, zaznawszy utrudzeń,
miał skupić się na jakimś dawno już uzna-
nym dziele.

G. Eliot, *Miasteczko Middlemarch*

Wstęp

Wiek XVIII z pewnością można nazwać stuleciem kobiet. Wówczas to w Rzeczypospolitej pojawiły się pisarki w naszym rozumieniu tego terminu, to znaczy takie kobiety, które tworzyły dzieła literackie z myślą o ich wydrukowaniu dla kręgów czytelnich szerszych niż własna rodzina. Jedną z nich była Konstancja Benisławska, poetka przełomu oświeceniowego, żyjąca na terenie dawnych Inflant Polskich, stanowiących południową część dzisiejszej Łotwy. Benisławska jest autorką zbioru poezji religijnej *Pieśni sobie śpiewane* (Wilno 1776), które oparte jest w znacznej mierze na modlitwach poetyckich („Ojcze nasz” i „Pozdrowienie Anielskie”). Dzieło inflanckiej poetki można odczytywać zarówno przez pryzmat wielkiej barokowej tradycji literackiej i religijnej, jak i w perspektywie kobiecych lęków i pragnień, tych jednostkowych i tych przynależnych do wyobraźni zbiorowej dawnej Rzeczypospolitej. Temat ten dotychczas nie był podejmowany, a Benisławska „zasługuje” na osobne opracowanie z co najmniej z trzech powodów.

Pierwszy z nich, prozaiczny, wynika z płci autorki. Należy ona bowiem do grupy literackich pionierek w naszym kraju. Benisławska, młodsza o dwa pokolenia od takich pisarek, jak Elżbieta Drużbacka czy Antonina Niemiryczowa, wraz z nimi tworzy nową tradycję świeckiego pisarstwa kobiecego. Z tego powodu jako jedna z pierwszych dam, której poezję opublikowano, pomogła stworzyć precedens, skwapliwie wykorzystany przez kolejne pokolenia kobiet. Wiedza na temat Benisławskiej umożliwia więc zarazem poznanie jednej z osiemnastowiecznych autorek tworzących rodzimą historię kobiecego pisarstwa. Historię, która do dziś pozostaje pełna białych plam i niepokojących luk.

Drugi powód stanowi swoista forma *Pieśni*. Modlitwa poetycka bazująca na tekstach „Ojcze nasz” i „Zdrowaś Maryjo” była gatunkiem popularnym w literaturze baroku, ale zainteresowanie naukowe tą formą genologiczną jest niewielkie. Przy tym, poza Benisławką, nie znamy żadnej innej autorki parającej się pisaniem modlitwy poetyckiej (w nawias weźmy tu twórczość zakonną), więc choćby już z tego powodu

analiza *Pieśni* jest potrzebna. Ważniejszy jest tu jednak sposób potraktowania gatunku; dla autorki stał się on punktem wyjścia dla własnych, szczegółowo rozwijanych rozważań nad istotą człowieka i *sacrum*. Dlatego podczas lektury tak łatwo zapomnieć o modlitewnej kanwie *Pieśni*. Tematyka religijna tomu, a z pewnością łatwiej było wówczas kobiecie z odległej prowincji opublikować dzieło religijne niż jakiegokolwiek inne, nie ograniczyła poetki w realizacji artystycznych zamierzeń. Sztafaż modlitwy poetyckiej, która bądź co bądź zawęży wolność autora, dał jednak w zamian wsparcie w postaci gotowej formy genologicznej. Bez takiej podpory ta wyjątkowa poetka być może nie odważyłaby się pisać. Modlitwa poetycka inkrustowana jest innymi gatunkami poezji religijnej, których elementy pojawiają się w *Pieśniach* (psalm, hymn, elegia pokutna), dzięki czemu widzimy bogate instrumentarium poetyckie Benisławskiej, wpisane w tradycję literacką epoki. *Pieśni* umiejętnie łączą barokowe klisze, obrazy i metafory religijne z erudycją i swadą. Z wątkami dewocyjnymi łączy się w nich opis prób wyzwolenia się z granic ciała. Dzięki nieustannej walce podmiotu z jednostkową wolą, pojawiającej się na stronicach *Pieśni*, czytelnik dowiadyuje się o marzeniach i obawach kobiety bezgranicznie zakochanej w Bogu. Nie przeanalizowano dotąd systemu mistycznego *Pieśni*, tworzącego odrębny świat znaczeń poezji; w nim zaś przejawia się wyjątkowy stan kobiecej kondycji podmiotu. Ta perspektywa zakłada więc analizę dzieła Benisławskiej pod kątem opisu kobiecego doświadczenia mistycznego, w tym takich zagadnień, jak obraz emocjonalności, charakterystyki podmiotu w jego relacji z *sacrum*, czy etapów mistycznych obecnych w *Pieśniach*. Interesuje mnie również możliwa funkcja uniesienia mistycznego z perspektywy antropologii kobiecego doświadczenia. Jak starałam się pokazać, obecność wątków mistycznych w całym dziele świadczy o wadze tego rodzaju przeżycia.

Nie sposób też uchylić się od pytania o swoistość propozycji poetyckiej Benisławskiej na tle teorii i rodzimej tradycji literatury mistycznej kobiecego autorstwa (zwłaszcza jej terezańskiego dziedzictwa). Jest to trudny problem oryginalności. Uwzględnienie problematyki kobiecej i wrażliwość na płciową stronę zagadnienia mistycyzmu mogą odsłonić ukryte dotychczas znaczenia mistyki dla podmiotu naznaczonego przez płeć (jak on sam się wielokrotnie określa) oraz umożliwić sformułowanie społeczno-filozoficznych implikacji bezpośredniej drogi poznania Boga.

Powodem trzecim jest świat przedstawiony *Pieśni*, uderzający w swym bogactwie i różnorodności. Analiza poszczególnych motywów i obrazów, zakorzenionych w sferze *sacrum* (Duch Święty, Bóg, Maryja, Chrystus, aniołowie i święci oraz diabeł) i w świecie *profanum* (natura człowieka, rzeczywistość oraz inni ludzie), ukaże wielowarstwowość zapożyczeń i przetworzeń elementów literackich i kulturowych, a przy tym piękno własnej ścieżki poetki pośród tego dziedzictwa.

Pomimo kilku opracowań, a także dwóch wydań krytycznych *Pieśni*¹, autorka i jej dzieło funkcjonują nieco na obrzeżach badań nad historią literatury polskiej. Nie-

¹ *Pieśni sobie śpiewane od Konstancy z Ryków Benisławskiej Stolnikowej Księżstwa Inflanckiego za naleganiem przyjaciół z cienia wiejskiego na jaśnią wydane*, Wilno 1776. K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, oprac. T. Brajerski, J. Starnawski, Lublin 1958, Komisja Badań nad Literaturą Katolicką, t. 1; K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, oprac. T. Chachulski, Warszawa 2000.

wielkie noty na temat stolnikowej inflanckiej znajdujemy u Feliksa Bentkowskiego i Jana Sowińskiego². Podstawowe dane biograficzne dotyczące Benisławskiej pojawiły się w artykule Czesława Jankowskiego, a także, rozproszone, w pracach Gustawa Manteuffla³. Artykuł Jankowskiego, jako że jego autor prosił czytelników o pomoc w uzupełnieniu biogramu poetki – był kilkakrotnie przedrukowywany⁴. Jego autor, potomek Benisławskiej w czwartym lub piątym pokoleniu, przekazał czytelnikom „Słowa” informacje na temat charakteru i sposobu życia autorki. Dzięki zachowanej w rodzinnej pamięci wiadomości o indywidualnych predyspozycjach psychologicznych twórczyni *Pieśni sobie śpiewanych* dowiadujemy się, że Benisławska, niejako wbrew wyegzaltowanemu obrazowi kobiecego podmiotu swych utworów, cechowała się ponadprzeciętną rozważą i praktycznością. Ponadto, autorka miała szczycić się dużym urokiem osobistym. Należy także odnotować, że przed rozpoczęciem na szerszą skalę badań nad twórczością Benisławskiej, Ida Kotowa poświęciła poetce samodzielne hasło w *Polskim słowniku biograficznym* z 1935 roku⁵.

Twórczość autorki *Pieśni* autonomicznym przedmiotem badań literackich stała się dość późno – „odkryta” przez Wacława Borowego, który w książce *O poezji polskiej w wieku XVIII*, opublikowanej po raz pierwszy w 1948, poświęcił Benisławskiej osobny rozdział⁶. Fragment ten został później przedrukowany jako wstęp do pierwszego krytycznego wydania *Pieśni sobie śpiewanych* z 1958 roku w opracowaniu Jerzego Staronawskiego i Tadeusza Brajerskiego. Inicjujący badania nad twórczością Benisławskiej Borowy twierdził, że *Pieśni sobie śpiewane* to „najdziwniejsza może książka w literaturze polskiej XVIII wieku”⁷. Badacz postawił tezę, którą rozwinął później Tomasz Chachulski, że główną inspiracją literacką dla autorki *Pieśni sobie śpiewanych* był *Psalterz Dawidów* Kochanowskiego⁸.

² F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, Warszawa–Wilno 1814, s. 306; J. Sowiński, *O uczonych Polakach*, Warszawa–Krzemieniec 1821, s. 75.

³ C. Jankowski, *W sprawie „Pieśni sobie śpiewanych” stolnikowej Benisławskiej*, „Słowo” 1891, nr 29, s. 2; G. Manteuffel, *Inflanty Polskie poprzedzone ogólnym rzutem oka na siedmowiekową przeszłość całych Inflant*, Poznań 1879, s. 89, 96.

⁴ Informacje te podaje T. Chachulski: *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, s. 8. Późniejsze wydania „Słowa”, w których pojawił się tekst Jankowskiego pochodzą z 1893. Są to numery: 308, 327, 343, 362, 375, 378; O Benisławskiej Jankowski pisze także w swojej późniejszej książce: C. Jankowski, *Konstancja z Ryków Benisławska*, [w:] tenże, *Na marginesie literatury*, Kraków 1906, s. 1–24. Dostępny: <https://polona.pl/item/na-marginesie-literatury-szkice-i-wrazenia,MTEXTI2NZA/45/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].

⁵ I. Kotowa, *dz. cyt.*, s. 433–434.

⁶ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 189–208; T. Chachulski, *dz. cyt.*, s. 5–6.

⁷ W. Borowy, *dz. cyt.*, s. 189.

⁸ Tamże, s. 192. Teza ta zostanie podtrzymana i rozwinięta przez T. Chachulskiego. O związkach Benisławskiej i Kochanowskiego pisze on zwłaszcza w swej monografii poświęconej wpływowi Jana z Czarnolasu na teksty oświeceniowe: T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia z „repcji głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 24–45.

Dowodem na znaczenie *Psalterza* dla autorki miał być już wybór tytułu tomu, zdradzającego znajomość tradycji renesansowej. Borowy wskazywał również na mistycznym terejański jako główne źródło inspiracji Beniśławskiej. Swe krótkie rozważania zamknął on pytaniem o znajomość tomu w kręgach poetów doby oświecenia. Nie wiedział on jeszcze, że *Pieśni* były dystrybuowane w księgarni Michała Grölla w Warszawie i musiały budzić zainteresowanie, skoro księgarz kilkakrotnie je zamawiał⁹. Zdaniem uczonego status poezji Beniśławskiej w pierwszej połowie dwudziestego wieku był obniżony, ponieważ brak było w jej twórczości wątków narodowowyzwoleńczych i patriotycznych, które – choć w innym ujęciu – występowały zarówno w literaturze barokowej, jak i oświeceniowej. Jak pisał badacz: „nie wiadomo czy [Beniśławska – dop. K. Ż.] kochała ojczyznę”¹⁰. Można tu dodać, że wiedza o staropolskich autorach była wówczas raczej szczątkowa, a Beniśławska dzieliła los zapomnianych wraz ze swoimi literackimi siostrami – Anną Zbąską czy Elżbietą Drużbacką.

Najważniejszym po Wacławie Borowym badaczem, który przyczynił się do rozwoju i popularyzacji refleksji nad poezją Beniśławskiej jest Tomasz Chachulski, autor prawie dwudziestostronicowego wprowadzenia do krytycznego wydania *Pieśni sobie śpiewanych* z 2000 roku¹¹. Chachulski, publikując własne ustalenia edytorskie, zmodyfikował nieznacznie wersję przekazaną przez Starnawskiego i Brajerskiego¹². Zwrócił szczególną uwagę na system interpunkcyjny *Pieśni*, w tym zwłaszcza wykrzykniki, których rozmieszczenie ma charakter semantyczny, a nie intonacyjny¹³. Badacz sprobował także ustaleń Brajerskiego na temat swoistości języka Beniśławskiej, bo, jak podkreślił, nic nie wiadomo o zmianach wprowadzonych przez wydawcę i recenzenta *Pieśni*, Konstantego Beniśławskiego, choć jest to bardzo prawdopodobne¹⁴. Według Chachulskiego, poezję autorki *Pieśni sobie śpiewanych* należy umiejscowić na początku Epoki Świata¹⁵. Badacz zauważył również, że to stereotyp upatrujący w oświeceniu epoki antyreligijnej utrudnia wpisanie w nią twórczości Beniśławskiej, której działalność wyrosła w znacznej mierze z tradycji literatury lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVIII wieku¹⁶. By tezę tę uprawdopodobnić, uczony poświęcił część wprowadzenia na przywołanie rozmaitych dzieł i kontekstów literackich, które wpłynęły na Beniśławska. Poza wspomnianym Kochanowskim (przy dostrzeżeniu braku u niej tak ważnej dla Jana z Czarnolasu fascynacji naturą)¹⁷ wymienił poetów szesnastowiecznych

⁹ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 11.

¹⁰ M. cyt.

¹¹ Wydanie to w 2019 zostało wznowione w edycji cyfrowej, będącej efektem projektu NPRH: <http://edycjacyfrowe.ibl.waw.pl/PiesniSobieSpiewane.html> [dostęp: 5.05.2022].

¹² Tenże, *Zasady Komentarz edytorski*, [w:] K. Beniśławska, *Pieśni sobie śpiewane*, s. 173–175.

¹³ Tamże, s. 175.

¹⁴ Tamże, s. 173.

¹⁵ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 7.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tenże, *Opóźnione pokolenie*, s. 30, 42.

i siedemnastowiecznych, dostępnych poetce za sprawą druku w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, a także w zbiorze Józefa Andrzeja Załuskiego *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych* (t. 2–3, Warszawa 1754)¹⁸. Najczęściej cytowanym, jak obliczył badacz, dziełem pozostaje u Beniśławskiej *Pismo Święte* w przekładzie Jakuba Wujka¹⁹. Równie istotne są „lektury duchowe”, a więc teksty mistyczne, zwłaszcza mistyka kobiet. Do świętej Teresy, o której pisał Borowy, Chachulski dodał także Brygidę Szwedzką i Mechtyldę von Hackeborn, średniowieczne zakonnicze związane z kulturą północnej Europy, które w historii duchowości zapisały się za sprawą swych mistycznych wizji²⁰. Krytykowane przez Borowego dosadne określenia, które czasem pojawiają się w *Pieśniach* autor *Wprowadzenia* do ich drugiego wydania odnalazł między innymi w zbiorze Załuskiego oraz, co ważniejsze, w tekstach Wujkowego przekładu Biblii²¹. Częściowo „rozgrzesza” to język Beniśławskiej, która okazała się kontynuatorką tradycji polskiej literatury religijnej, ukształtowanej w znacznej mierze przez warunki społeczne i geopolityczne. Chachulski wyodrębnił trzecią część *Pieśni sobie śpiewanych*, która, jak pisze, mogłaby tworzyć odrębny zbiór²². Wiersze do niej należące niosą najwięcej szczegółów o samej Beniśławskiej, a ich kształt nie został wyznaczony przez formę jednej, kanonicznej modlitwy, co pozwoliło autorce na większą swobodę formalną.

Obok Wacława Borowego i Tomasza Chachulskiego o Beniśławskiej pisali między innymi Mieczysław Kaczmarzyk i Antoni Czyż. Książd Kaczmarzyk podkreślił zależność Beniśławskiej od klasycyzmu i literatury stanisławowskiej²³. Badacz ten poświęcił szczególną uwagę sposobom organizacji wypowiedzi poetyckiej autorki i wskazał

¹⁸ Tenże, *Wprowadzenie do lektury*, s. 12, 18.

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ Tamże, s. 13. Wydania mistyczek Północy, z których poetka mogła korzystać, to: *Skarby niebieskich tajemnic to jest Księgi Objawienia Niebieskiego Świętej Matki Brygitty [...] Księżnej Nerycki ze Szwecyjy [...] z łacińskich na polskie przełożone przez zakonnika Braci mniejszych Ojców Bernardynów*, Zamość 1698. Dostępny: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/17059?id=17059> [dostęp: 5.05.2022] oraz *Zwierciadło duchownej łaski, to jest Dziwne cudownej Pannie zakonnicy i księżnej Reguły Benedykta s. zakonnic w Oetilstetynie, w Saskiej Ziemi, Mechtyldzie ustawicznej bogomyślności trwającej niebieskie objawienia*, tłum. J. Gawath. Lwów 1645. Dostępny: <https://polona.pl/item/zwierciadlo-dvchowney-laski-to-iest-dziwne-cudowney-pannie-zakonnicy-y-xieniey-reguly,Nzc1NDU1Nzk/4/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022]. Być może w bibliotece domowej Beniśławskich znajdowała się także osiemnastowieczna kompilacja tekstów obu mistyczek: *Pobudka szukających Boga przez różne nauki Chrystusowe Mechtyldzie i Gertrudzie objawione, z ksiąg tychże świętych wyjęte*, Lwów 1747. Na zwrócenie mi uwagi na tę książkę dziękuję prof. Barbarze Wolskiej.

²¹ Tamże, s. 16.

²² Tamże, s. 18.

²³ M. Kaczmarzyk, *Przejawy retoryki epigramatycznej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Beniśławskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1973, t. 21, s. 33–63; tenże, *Wpływ zasad retoryki oratorskiej na sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Beniśławskiej*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe”, 1975, nr 1, s. 231–237.

na możliwość – ze względu na osobisty ton poezji – utożsamienia podmiotu wiersza z jego autorką²⁴.

Z kolei Antoni Czyż, autor monografii *Ja i Bóg*, poświęconej poezji religijnej późnego baroku, stwierdził, że literacka aktywność Konstancji Benisławskiej stanowiła zapis nowego, związanego z przemianami światopoglądowymi, doświadczenia religijnego²⁵. Wiersze poetki stanowiły zarazem dla badacza „najdoskonalsze wcielenie duchowości terezańskiej”²⁶, w której istotna dla literackiej interpretacji tekstu była płęć osoby wierzącej. Poezja *Pieśni sobie śpiewanych* jest bowiem poezją miłosną, w której to właśnie kobieta „otwiera się” na poznanie Boga, jak podkreślił Czyż, czując „nieledwie jego dotyk”²⁷. Miłość poetki ma w dziele „posmak niespełnienia”, wynikający z trudności (a może niemożności?) spotkania Boga twarzą w twarz. Zarazem dążenie do mistycznego spotkania, jak podkreślił badacz, było dla Benisławskiej okazją do afirmacji ludzkiego bytu. Jakkolwiek paradoksalna wydaje się myśl o unii człowieka i Boga, rozumianej jako zatrata siebie (odrzućenie woli jednostkowej na rzecz woli Boga), dla Czyża była ona zarazem podkreśleniem wartości i samoistności osoby²⁸. Najpełniejszą ilustracją owej afirmacji są wiersze, które zostały włączone do trzeciej części *Pieśni sobie śpiewanych*.

O poetce pisano również w kilku innych pracach – zarówno książkach, jak i artykułach. Wśród nich zwraca uwagę studium Andrzeja Paluchowskiego²⁹. Badacz stwierdził, że *Pieśni sobie śpiewane* stanowią: „bardzo interesujący materiał dla historia polskiej religijności”³⁰, ponieważ są „najdoskonalszym przejawem kultu Najświętszej Marii Panny na przestrzeni polskiego osiemnastowiecza”³¹. Paluchowski zauważył zarazem, że poezja inflanckiej autorki wolna jest od tematów popularnych w oświeceniu, co spowodowane było jej oddaleniem od kulturotwórczego centrum Rzeczypospolitej.

Z kolei Anna Uścińska i Agata Demkowicz poświęciły osobne artykuły związkowi Benisławskiej z mistycyzmem hiszpańskim³². W analizach skoncentrowały się na uży-

²⁴ Tenże, *Wpływ zasad retoryki...*, s. 231 (teza ta zostanie później powtórzona, podobnie jak informacja o przynależności Benisławskiej do oświecenia, przez Tomasza Chachulskiego, m.in. we *Wprowadzeniu do lektury* drugiej edycji *Pieśni sobie śpiewanych*).

²⁵ A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 117–133.

²⁶ Tamże, s. 117.

²⁷ M. cyt.

²⁸ Tamże, s. 122.

²⁹ A. Paluchowski, *Poezja stanisławowska i romantyzmu*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1: *Szkice o dziejach motywu*, oprac. M. Jasińska i in., Lublin 1959, s. 62–115.

³⁰ Tamże, s. 74.

³¹ Tamże, s. 76.

³² A. Uścińska, *Konteksty mistyczne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Inskrypcje”, 2013, R. 1, z. 1, s. 11–23; A. Demkowicz, *Utwory religijne Konstancji Benisławskiej a tradycja mistyki hiszpańskiej (św. Teresa z Avili, św. Jan od Krzyża)*, „Tematy i Konteksty” 2016, nr 6 (11), s. 317–329.

wanych przez poetkę metaforach, odsłaniając ich terezańskie źródła. Teksty te nie rozwijają jednak teorii mistycznej, nie koncentrują się także na szczegółach związanych z mistyką kobiecą.

W badaniach nad twórczością Beniśławskiej nie sposób pominąć kontekstu kulturowego. Stan badań nad dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej został zanalizowany w kilku opracowaniach zbiorowych poświęconych Inflantom Polskim, zwłaszcza w artykułach Bogusława Dybasia³³, a także w dwóch monografiach Doroty Samborskiej-Kukuć o dziewiętnastowiecznych literatach: Kazimierzu Bujnickim i Ludwice Platerównie. Autorka nie poświęca miejsca Beniśławskiej, ale – analizując twórczość zapomnianych autorów – kreśli przekonujący społeczno-kulturowy obraz Inflant Polskich, w których to, co tradycyjne w polskiej kulturze, łączy się ze specyficzną kulturą pogranicza, związaną ze współwystępowaniem na jednym terenie różnych wyznań i języków.

Dotychczasowe badania nie przyniosły jednoznacznych wniosków w odniesieniu do charakterystyki *Pieśni*. „Graniczność” poezji Beniśławskiej, związana z czasem (przełom dwóch epok) i przestrzenią (tranzytywność idei i wyznań cechujących Kresy) wprowadziła badaczy w konfuzję. Można z całą pewnością stwierdzić, że tereny Inflant Polskich w XVIII wieku cechowały się kulturowym synkretyzmem wynikającym z ich geolokalnej swoistości, a także z oddalenia od centrum Rzeczypospolitej, które wpływało z opóźnieniem na zmiany w mentalności prowincji (o ile potraktujemy Kresy w sposób kolonialny, jako miejsce negatywne, „nienadążające” za trendami wyznaczanymi przez centrum). Ustalenie dokładnych proporcji pomiędzy elementami barokowymi i oświeceniowymi dzieła Beniśławskiej (z braku jednoznacznego przyporządkowania *Pieśni* do którejś z epok wynikają nakreślone wyżej sporne kwestie) być może w ogóle nie jest możliwe. Również ocena języka *Pieśni* zależy od jednostkowej wrażliwości, co udowodnił Chachulski, powołując się na brak spetryfikowanych reguł gramatycznych i semantycznych w połowie wieku XVIII. Trudno więc potępiać poetkę, przykładając do jej pracy normy zapisane później lub też waloryzując dzieło odnosić je do kryteriów emocjonalności, mających świadczyć (lub nie) o jego wyjątkowości.

Tymczasem zarówno kobiecość, jak i mistycyzm, a także indywidualny sposób przetworzenia wątków terezańskich i szerzej, nawiązań do kobiecej mistyki nie został w ogóle zbadany. Istotne są zwłaszcza funkcje opisu mistycznego w tekście, jego symboliczny potencjał i możliwe znaczenie dla religijności kobiecego podmiotu. Tego jednak wśród dotychczasowych opracowań zabrakło, co niniejsza praca próbuje uzupeł-

³³ Na temat Inflant Polskich zob. *Kultura polska na Łotwie*, red. J. Sozański, R. Szklennik, Ryga 1994; B. Dybaś, *Problematyka dziejowa Polskich Inflant (Łatgalii) w drugiej połowie XVIII stulecia*, [w:] *Ziemie północne Rzeczypospolitej*, red. M. Biskup, Warszawa–Toruń 1996, s. 124–141; tenże, *Inflanty a polskolitewska Rzeczypospolita po pokoju oliwskim (1660)*, [w:] *Między Zachodem a Wschodem. Studia z dziejów Rzeczypospolitej w epoce nowożytnej*, red. K. Mikulski i inni, Toruń 2002, s. 108–127; tenże, *Inflanty – mit czy historyczny konkret?*, „Borussia” 2004, z. 35, s. 132–133; D. Samborska-Kukuć, *Na północ od Dźwiny. Inflanty Polskie. Zarys dziejów*, [w:] też, *Polski Inflantczyk. Kazimierz Bujnicki (1788–1878) – pisarz i wydawca*, Kraków 2008.

nić. Benisławska, której dzieło stanowi niepowtarzalny dokument kobiecego pisarstwa doby staropolskiej, nie doczekała się bowiem własnej monografii.

Studia nad charakterem mistycyzmu i wynikającej z niego mistyki z konieczności muszą mieć charakter interdyscyplinarny. Dla interpretacji problemu równie bowiem ważne, jak tradycja poetycka, jest antropologia i filozofia mistyki, w tym zwłaszcza mistyki kobiecej. Podstawową i konieczną zastosowaną metodą badawczą jest tu, w sposób naturalny, metoda filologiczna. Nie jest ona jednak wystarczająca. Dlatego najlepsza metoda badawcza to zarazem podejście, które zakłada otwarcie się badacza na tekst, jego implicytne sensy i wielowymiarowe znaczenia. Jedynie hermeneutyka pozwala na potraktowanie przedmiotu w sposób tak otwarty i zarazem tolerancyjny wobec jego inności i odrębności. Pozwala również (a nawet wymaga) od badacza studiów przekrojowych i umieszczania badanego przedmiotu w różnorodnych kontekstach kulturowych: literackim, filozoficznym i społecznym. Jak twierdził Alfred Beguin (słowa te stanowią *genius loci* całej niniejszej pracy):

Dzieło krytyczne łączy dwie prawdy indywidualne i żyje z ich respektowanych integralności [...]. Hermes, przewodnik dusz i patron hermeneutyki, krąży między obydwojma światami i przywraca obecność temu, co stało się nieobecne lub zapomniane³⁴.

Należy podkreślić, że twórczość Konstancji Benisławskiej jest przykładem literatury kobiecej, jak i religijnej także dlatego, że dzieło inflanckiej poetki zdradza sygnały braku dystansu pomiędzy autorem i podmiotem tekstu poetyckiego. Znaki te nie ograniczają się do zaznaczenia w treści tomu prywatnych spraw autorki; brak konwencjonalnego dystansu ujawnia przyjęta forma modlitwy poetyckiej o charakterze konfesyjnym, która sytuuje się w polu literatury dewocyjnej (korzystającej z instrumentarium tradycji religijnej, będącej często sztafażem dla prostej treści) i szerzej, także literatury metafizycznej, z jej uwikłaniem egzystencjalnym podmiotu w zmaganie się z własną niedoskonałością w odniesieniu do pełni *sacrum*. Jako że religijność można stopniować, przyjmujemy, że nastawienie poetki wobec treści jej dzieła było pozbawione wielkiego dystansu intelektualnego i emocjonalnego³⁵. *Pieśni* miały być w całości poświęcone sprawom katolickiej wiary. Należy jednak pamiętać, że tekst literacki „rzadko stawia sobie zadanie, by funkcjonować jako odpowiednik katechizmu”³⁶. Tom Benisławskiej stał się natomiast ciekawym egodokumentem³⁷. Jego autorką była kobieta z głębokiej prowincji Rzeczypospolitej, co sprawia, że jest on podwójnie interesujący – jako głos kobiety (w czasach, gdy te częściej milczały) i jako głos poetki z peryferii.

Dlatego też, zanim zostanie udzielona odpowiedź na pytanie o kobiecy wymiar *Pieśni* w pierwszej części książki prześledzimy historię podejścia opinii publicznej do

³⁴ A. Beguin, *Doświadczenie poetyckie*, tłum. J. Żurowska, [w:] *Szkola Geneewska w krytyce, Antologia*, wyb. H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1993, s. 319.

³⁵ Choć szczerłość nie jest kategorią literaturoznawczą, a psychologiczną.

³⁶ Tamże, s. 25.

³⁷ Określenie to użyte w odniesieniu do *Pieśni* przytaczam za Barbarą Wolską.

kobiecej aktywności kulturowej i pisarstwa doby staropolskiej uprawianego przez kobiety pozostające w stanie świeckim (rozdział I). Następnie, jako że integralną częścią dzieła Benisławskiej jest mistyka i wiara, będziemy musieli odnieść się do mistycznych teorii ze szczególnym uwzględnieniem terezjanizmu i cech kobiecego mistycyzmu (rozdział II). Na tym tle ukażemy działalność literacką zakonnic piszących o doświadczeniu unii z Bogiem (rozdział III).

W drugiej części książki, w całości poświęconej Konstancji Benisławskiej, zapoznamy się z biografią poetki i układem *Pieśni* (rozdział I), następnie podejmiemy problem gatunkowości tomu (rozdział II), by przejść do części poświęconej oglądowi świata przedstawionego (rozdział III). Wreszcie zajmiemy się mistycznym wymiarem *Pieśni* (rozdział IV).

* * *

Pisanie jest jedną z tych czynności, która wymaga odosobnienia, ale ostateczny efekt rzadko kiedy stanowi dzieło jednej osoby. Również ta praca nie powstałaby bez zaangażowania Recenzentów i zarazem pierwszych Czytelników książki, którym pozostają niezmiernie wdzięczna.

Pragnę podziękować prof. UŁ dr hab. Krystynie Płachcińskiej, promotor mojej rozprawy doktorskiej oraz promotor pomocniczej dr Magdalenie Kuran, za życzliwość i nieocenioną pomoc w trakcie pisania pracy. Ich rady, zaangażowanie i konstruktywny krytycyzm przyczyniły się do znacznej poprawy jakości tekstu i były dla mnie prawdziwym wsparciem – zarówno merytorycznym, jak i psychologicznym. Jestem wdzięczna Recenzentom rozprawy doktorskiej: prof. dr hab. Barbarze Wolskiej za sugestie bibliograficzne rzucające nowe światło na dzieło Benisławskiej (w przypisach wskazówki te zostały zaznaczone) i zachętę do wydania tekstu drukiem oraz dr. hab. Dariuszowi Dybkowi za wszelkie uwagi związane z układem tekstu i pomoc edytorską w przygotowaniu książki. Wyrażam także głęboką wdzięczność Recenzentom wydawniczym – prof. dr. hab. Dariuszowi Rottowi oraz prof. dr. hab. Tomaszowi Chachulskiemu za ich merytoryczne uwagi i konstruktywne komentarze dotyczące zarówno teorii mistycyzmu, jak i twórczości Konstancji Benisławskiej. Dziękuję również prof. UŁ dr. hab. Michałowi Kuranowi, kierownikowi naszego łódzkiego Zakładu Literatury Dawnej, za jego wkład w ostateczny kształt książki i za zaangażowanie w proces wydawniczy. Dzięki pracy i poświęceniu wymienionych tu osób książka ta z pewnością stała się znacznie lepsza.

Specjalne podziękowania winna jestem mojemu mężowi Bartkowi, który doświadczył życia z kobietą piszącą o lęku przed autorstwem. Gdyby nie jego codzienne wsparcie i wyrozumiałość, książka nie ujrzałaby światła dziennego.

CZEŚĆ I

Rozdział I

Staropolska opinia publiczna wobec kobiecej emancypacji Literatura kobiet świeckich XVII i XVIII wieku

Stosunek badaczy do kobiecego pisarstwa w historii polskiej literatury był (i jest) niejednoznaczny, co odzwierciedlają dwa różne podejścia do tematu. Pierwsze z nich (popularniejsze) zakłada w twórczości kobiet nieprzerwaną tradycję ciągnącą się co najmniej od wieku XVI, w którym pojawiły się nieliczne kobiety-autorki piszące po łacinie¹. Część z badaczy sięga nawet do wieków wcześniejszych, jak uczynił to Karol Górski z Gertrudą (ok. 1025–1108), córką Mieszka II i autorką znanego modlitewnika umieszczonego w Psalterzu Eberta (XI wiek)². Należy jednak podkreślić, że wymieniona autorka nie znalazła w kolejnych stuleciach kontynuaterek i nie zapoczątkowała żadnej szkoły pisania³. Jej wkład w kobiecą historię literatury pozostaje więc problematyczny. Postawa, w której badacze akcentują ciągłość kobiecej twórczości, dominuje w badaniach nad poszczególnymi autorkami oraz w monografiach poświęconych ko-

¹ Ostatnio wykluczono kobiecie autorstwo traktatu dydaktycznego dla przyszłego władcy, który napisać miała na początku XVI wieku Elżbieta, królowa Węgier, siostra Kazimierza Jagiellończyka: *Helisabetha Poloniae regina Wladislao Pannoniae Bohemiaeque regi filio carissimo S. P. D. de institutione regii pueri*. Informację o niej jako autorce podawała Łucja Charewiczowa (zob. *Kobieta w dawnej Polsce*, Lwów 1938, s. 65). W 2014 roku podczas sympozjum poświęconego traktatowi, które odbyło się w Wiedniu, wykluczono autorstwo Elżbiety. Prawdopodobnie traktat napisał sekretarz albo inny uczony z dworu królowej (zob. L. Gerc, *Traktat „De institutione regii pueri” jako przykład humanistycznych ideałów wychowania*, [w:] Dostępny: http://www.viennanapn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=698&catid=244&lang=pl&Itemid=855 [dostęp: 5.05.2022]).

² K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 26–36.

³ Na ten fakt jako istotny element formujący kobiece tradycje pisarskie zwróciła uwagę Joanna Partyka w pracy *„Żona wyćwiczona”. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku* (Warszawa 2004, s. 94).

bietom epok dawnych, co wynika bezpośrednio z chęci wskazania na długą tradycję badanego tematu⁴.

„Odkrywanie” kobiecej historii, także historii literatury, jest również głównym postulatem badań w ramach paradygmatu *woman studies*, coraz częściej uprawianego także w Polsce. Pokłósiem tak postawionego problemu są liczne rozprawy i artykuły z zakresu *case studies*. Badania w tym modelu wydobywają na powierzchnię dziejów różnego rodzaju drobiazgi i ciekawostki dotyczące nie tylko kobiet pisarek, ale także kobiet sawantek, pozostawiających po sobie pisane źródła użytkowe, testamenty, listy i notatki, a częściej jeszcze wyposażenie bibliotek, będące świadectwem dawnych kobiecych zainteresowań (lub może, co musimy przecież uwzględnić, tylko dworskiej mody)⁵. Naukowe podejście akcentujące działalność kulturotwórczą Polek w dawnych wiekach ma swe źródła nie tylko we współczesnej myśli feministycznej, ale także w optyce romantycznej, kształtującej niezwykle nośny mit Matki-Polki i kobiet-bohatek, inspirujących swą postawą intelektualną kolejne pokolenia obywateli. Już bowiem Jan Sowiński w dziele *O uczonych Polkach* (Warszawa-Krzemieniec 1821), wymieniając ponad czterdzieści przedstawicielek kultury i literatury, od czasów Królowej Jadwigi po początek XIX wieku (wśród nich są kobiety-sawantki, pisarki legendarne, tłumaczki i dziennikarki – znaczna część z drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku), podkreślił wagę kobiecej erudycji i jej rolę w formowaniu przyszłości narodu: „Miłość ojczyzny i poświęcenie się dla wspólnego dobra to były zawsze i są znamiona Polek, te cnoty wysłały one z piersi swych matek i te zaszczepiają w spuściznie następnym pokoleniom”⁶. Nieco ponad sto lat później wtórowała Sowińskiemu Łucja Charewiczowa:

Jeśli w całym układzie życia staropolskiej kobiety tkwią zasadnicze podstawy jej przysłowiowej bierności, zdegradowanie jej do roli rozrodczej przede wszystkim, to jednak tkwią także w dziejach tej epoki

⁴ Należy tu wymienić m.in. Krystynę Stasiewicz, która krótko wzmiankuje o twórczości poprzedniczek Drużbackiej na polu literatury, wymieniając wśród nich anonimową dwórkę z kręgu Anny Jagiellonki, autorkę dewocyjnego dzieła *Rozmyślenia męki Pana Naszego Jezusa Krystusa z modlitwami, przy tym i różany wianek Najświętszej Panny Maryjej* (data wydania: 1681, Poznań). Nie wiemy jednak zupełnie nic o jego autorce, a utwór ten ma charakter wyłącznie modlitewny – jego wpływ na Drużbacką jest zupełnie znikomy (zob. K. Stasiewicz, *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Elżbiecie Drużbackiej i nie tylko...*, Olsztyn 2001, s. 26).

⁵ Zob. np. artykuł K. Kludkiewicz, „Czarować chciała tylko powabem umysłu”. *O formacji intelektualnej Marianny z Ciecierskich Skórzewskiej na podstawie inwentarza jej księgozbioru*, „Biblioteka” 2017, nr 21 (30), s. 21–42. Przykładem monografii koncentrującej się na literaturze użytkowej tworzonej przez kobiety jest książka Bożeny Popiołek: *Kobiece świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003 oraz dzieło Karoliny Targosz: *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997. Autorki monografii koncentrują się kolejno na formacji światopoglądowej kobiet z wyższych warstw społecznych, zarówno analizując wspomniane teksty o charakterze utylitarnym, jak i rekonstruując wpływy intelektualne na wychowanie i edukację kobiet, a także praktykowaną aksjologię. Nietrudno zauważyć, że brak w obu pracach analizy literatury kobiecej (autorki są przede wszystkim historyczkami).

⁶ J. Sowiński, *O uczonych Polkach*, Warszawa-Krzemieniec 1821, s. 5.

nieprzemijające wartości. Stanowi zaś je ta nadzwyczajna zdolność rozwarcia całej duszy kobiecej dla spraw boskości, ta wiara najgłębsza, najgorętsza, że choć znikąd nie ma ziemskiej pomocy, znajdzie się ona zawsze w sferze nadprzyrodzonej przez wzniesienie myśli do Boga. Dzięki tej zdolności dźwigały kobiety bez buntu swe cierpienia, udręki i ciężary, a gromy życiowe odbijały się od opancerzonych najzarliwszą wiarą ich dusz. To była na ogromnej przestrzeni kobiecych dziejów ich dźwignia największa i jedyna, dostępna wszystkim kobietom bez różnicy stanów⁷.

Od początku wieku XIX zaczęto uwypuklać cywilizacyjną rolę kobiet, szukając w często niejasnej historii przykładów kobiecej aktywności⁸. Tym tropem, częściowo z tych samych pobudek, podąża dziś część badaczy kobiecej kultury i literatury staropolskiej, podkreślając rzekomą „przyjazność” polskich zwyczajów (w kontraście do antyfeministycznej kultury Niemiec), pobłażliwość wobec kobiet i ich działalności, a także większą tolerancję ich działalności niż na Zachodzie⁹.

Ta postawa badawcza, którą nazwiemy tu afirmatywną, ma swoją przeciwwagę w postawie krytycznej, której najbardziej wyrazistą przedstawicielką jest Joanna Partyka. Autorka „*Żony wyćwiczonej*” przekonująco dekonstruuje mit kobiet-pisarek działających w Rzeczypospolitej przed początkiem wieku XVIII, wśród których możemy wymienić, wyjąwszy twórczość zakonną i dewocyjną, jedynie dwie kobiety piszące na terenie naszego kraju (tylko w języku łacińskim): Annę Memoratę, wywodzącą się ze spolonizowanej rodziny czeskiej (1612–1645) oraz Sophiannę Corbinianę, żonę chirurga Jana Kazimierza, działającą na dworze Wazów (2. połowa wieku XVII). Obie autorki tworzyły dość kunsztowną poezję okolicznościową dostosowaną do wymagań dworu i epoki, obie także wywodziły się z kręgów innowierczych: Braci Czeskich oraz luteran¹⁰. Wspomniana badaczka stoi na stanowisku, że historia kobiecego pisarstwa (określenie „kobiety” jest tu użyte jedynie w rozumieniu genetycznym, jako przymiotnik wskazujący na kobiecą płć autora, a nie – jak się powszechnie rozumie – jako cecha samej literatury związana z upłciowieniem tekstu)¹¹ w naszym kraju jest o około

⁷ Ł. Charewiczowa, *dz. cyt.*, s. 16.

⁸ Jak wykazała J. Partyka, odbywa się to bez zwracania uwagi na poświadczane dowody historyczne. Badaczka nazwała działalność siedemnastowiecznych kobiet piszących „zabawą-piórem”, a nie świadomym pisaniem (wymieniła tu Margaretę Ruarównę, Helenę Stadnicką, Zofię Oleśnicką). Część z nich (m.in. Katarzynę Potocką, żonę Wacława Potockiego) nazwała pisarkami legendarnymi. Zob. J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 5.

⁹ Zob. np. Z. Kuchowicz, *Żywoty niepospolitych kobiet polskiego baroku*, Łódź 1989, s. 8 i M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998, s. 7.

¹⁰ O Sophiannie Corbinianie pisze współczesny jej jezuita Jan Kwiatkiewicz w swym traktacie naukowym *Eloquentia reconditor* (Poznań 1689, s. 507). Autor niestety nie wspomina o innych „uczonych Polkach”.

¹¹ Jak pisze Grażyna Borkowska: Wszędzie tam, gdzie akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, wszędzie tam, gdzie ujawnia się związek między ciałem a tekstem — mamy do czynienia z przypadkiem literatury/poezji kobiecej” (G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 44). Można dodać, że w krytyce literackiej istnieje także określenie „literatura kobiet”. Odnosi się ono do gatunków i tekstów zwyczajowo czytanych przez kobiety (na przykład współczesnych romansów). Oczywiście trudno mówić o tych kategoriach w odniesieniu do literatury staropolskiej, w której płody literackie kobiet były zazwyczaj pisane na wzór powszechny, wyznaczony przez dawne poetyki i zwyczaj literacki.

sto lat młodsza niż na Zachodzie Europy¹². Przyczyną tego stanu rzeczy była nie tylko lokalna tradycja, w której kobietę przypisano przede wszystkim do sfery domowej, ale także mizoginiczne spojrzenie na kobiecą aktywność kulturotwórczą, podkreślaną w wielu staropolskich dziełach oraz traktatach edukacyjnych czerpiących zarówno z Biblii, jak i z niechętnego kobiecie folkloru¹³. Podzielam stanowisko Partyki.

Zanim więc przejdziemy do charakterystyki owej twórczości, przyjrzyjmy się wybranym dokumentom odnoszącym się do kobiecej emancypacji. Pozwoli nam to na częściowe zrozumienie sytuacji kobiet, które nie pisały, bo nie mogły, nie mając ku temu możliwości, i tych, które dopiero pisać zaczynały, wbrew niezbyt chętniej opinii publicznej.

Na temat edukacji i możliwości intelektualnych kobiet w wieku XVII i XVIII wypowiadano się nie tylko w traktatach humanistycznych, ale także w literaturze popularnej (zwłaszcza sowizdrzalskiej), satyrach, dziełach politycznych i drukach ulotnych. Autorów tych prac możemy podzielić na zwolenników i przeciwników kobiecej emancypacji. Pierwsze stanowisko zajmował Andrzej Glaber z Kobyłina (ok. 1500–1550), autor traktatu fizjologicznego *Problemata Aristotelis. Gadki z pisma wielkiego filozofa Arystotela, i też inszych mędrców tak przyrodzonej jako i lekarskiej nauki z pilnością wybrane* (Kraków 1535). Po dedykacji dla Jadwigi Kościelskiej, a przed pierwszym rozdziałem pracy możemy przeczytać:

Miedzy inszymi przyczynami (Wielmożna a barzo sławna gospodze), przecz mężowie, swych przodków naśladować ustaw, tak ustawili i pilno tego strzegą, aby białe głowy pisma się nie uczyły i ksiąg żadnych, co się tycze biegiłości a wyćwiczenia rozumu, nie czytały, ta jest jedna przyczyna, iż oni, chociaż insze wymówki mają, wszakoż więcej to czynią z niejakej zaz[d]rości [...] przeto oni, bojąc się swej sławy utracić, aby białe głowy rozumem ich nie przechodziły, chcąc wiele umieć, bronią im czytania głębokiego, chyba modlitw a paciorków¹⁴.

Autor, znany szesnastowieczny tłumacz, podkreślał nie tyle istnienie jakiegoś „kobiecego geniuszu” innego niż umysł męski, ale powołując się na Arystotelesa w kwestii subtelności materii kobiecej¹⁵, dowodził, że kobiety mają podobne, a nawet większe zdolności niż mężczyźni. Ze strachu przed nimi ci ostatni zakazali niewiastom kształcenia się oraz czytania ksiąg innych niż religijne. Możemy przyjąć, że autor krytycznie odnosił się do powszechnego w epoce staropolskiej przekonania, że kobiety powinny zajmować się tylko domem¹⁶. Takie niezwykle przyjazne słowa pojawiły się także w innym

¹² J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 5.

¹³ Badaczka podkreśla, że wbrew powszechnie panującemu wśród badaczy przekonaniu o niższym niż na Zachodzie poziomie mizoginii, niechęć wobec kobiet w wieku XVI i XVII była porównywalna z krajami europejskiego Zachodu (zob. tamże, s. 38). Na fakt ten miał wpływ ruch kontrreformacyjny, który podobnie jak reformacja, podkreślał rolę Pisma Świętego i winę Ewy.

¹⁴ A. Glaber, *Gadki o składności członków człowieczych z Arystotelesa i też inszych mędrców wybrane*, Kraków 1893, s. 4–5.

¹⁵ Tamże, s. 4.

¹⁶ Nie możemy oczywiście nie brać pod uwagę dedykacji przeznaczonych dla kobiety, prawdopodobnie protektorki autora. Sam fakt zadedykowania dzieła kobiecie jest dla nas znakiem kulturotwórczej roli kobiet już w pierwszej połowie wieku XVI.

dziele, tym razem tłumaczonym z łaciny. Tekst znanego alchemika i humanisty Henryka Korneliusza Agryppy (1486–1535) *O słachetności a zacności płci niewieściej* w tłumaczeniu Macieja Wirzbięty ukazał się w Rzeczypospolitej w 1575 roku (oryginał: Antwerpia 1529). Dzieło koncentruje się na przykładach z Pisma Świętego postaci kobiecych (zarówno tłumacz, jak i adresatka byli protestantami, niejasny jest również status religijny samego autora), które swoim życiem i postawą dały przykład prawego postępowania. Nie mamy tu więc do czynienia z bezpośrednią pochwałą pisania i szerzej rozumianej twórczości kobiet, ale dowartościowaniem niewiasty, która nie jest ani lepsza, ani też gorsza od mężczyzny.

Pomimo dość wczesnego ukazania się prac afirmujących kobiecą płć, w wieku XVII spotykamy znacznie więcej literatury antyfejnistycznej. Wyjątkiem jest znany wyższym warstwom społecznym François Poullain de la Barre, katolicki ksiądz i kartezyjanista, autor dzieł: *De l'Égalité des deux sexes* (1673) i *De l'Éducation des dames* (1674). Jego idee nie miały zbyt dużego wpływu na światopogląd mas szlacheckich (dzieło nie zostało przetłumaczone na język polski), ale były związane z dworem polskich królów, które przyczyniły się do zmiany modelu wzorca kobiety staropolskiej. Francuski filozof opowiadał się za całkowitą równością płci, równym dostępem do edukacji i piastowania stanowisk. Był zdania, że sprzeciw środowiska wobec kobiecej niezależności wynika jedynie z braku tradycji oraz nowości i nie stoją za nim żadne racjonalne argumenty. Wierzył, że siła fizyczna, którą cechują się mężczyźni, nie przekłada się na intelekt – ten jest wspólny obu płciom¹⁷. Myśl Poullaina de la Barre inspirowała ruch precjozystek, z którym była związana (przez salon markizy de Rambouillet) Maria Ludwika i jej wychowanka Marysieńka. W imię zwiększania niezależności kobiet z wyższych warstw żona Jana Kazimierza sprowadziła do Rzeczypospolitej zakon wizytek o łagodnej regule oraz szarytek, sióstr miłosierdzia. Królowe były zwolenniczkami intensyfikacji życia publicznego kobiet, ceniły sztukę konwersacji oraz pisania listów, jak i śmiały – w stosunku do staropolskiego ubioru kobiet – modę: odsłonięte dekolty, zalotne loki i brak nakrycia głowy¹⁸. Ceniły teatr, balet oraz dworski przepych, w którym nie było miejsca na skromność i poczucie niższości względem mężczyzny. Jak można się było spodziewać, bardzo szybko kobiety polskie zaczęły naśladować model dworski, co przyczyniło się w dalszej kolejności do pojawienia się na arenie dziejów kobiet sprawczych, zakulisowych polityków dobrze znających reguły życia społecznego. Ten klimat w znacznym stopniu wpłynął także na rozwój na początku wieku XVIII kobiecego pisarstwa świeckiego, elementu szerzej rozumianej emancypacji.

W oświeceniu pojawił się jeszcze inny model, ukształtowany przez sentymentalizm, wzorzec kobiety czystej i niewinnej. Jego deskrypcję odnajdziemy w inspirowanym powieścią Ignacego Krasickiego fikcyjnym *Liście Mikołaja Doświadczyńskiego pisanym do Teodora Weichardta do Tulczyna radząc Jemu, aby się ożenił z Nipuanką* (1787) autorstwa Adama Kazimierza Czartoryskiego. Narrator, Mikołaj Doświadczyński, opłakuje

¹⁷ Zob. K. Targosz, *dz. cyt.*, s. 227–230.

¹⁸ Na temat dworów królowych Francuzek zob. m. cyt.

w nim śmierć żony i zarazem ostrzega przyjaciela przed potępianiem wszystkich kobiet. Kreśli przy tym wzorec mieszkanki Nipu, niewiasty związanej z naturą, stojącej od życia społecznego, dla której największą wartością jest niewinność¹⁹. Obraz ten stanowi oczywistą przeciwwagę dla modelu salonowego i kosmopolitycznego, na który krytycznie patrzył także autor utopijnej powieści. Zarazem, jak pisze Czartoryski: „[...] kobieta nie powinna się przy każdej okazji z rozumem swoim wydawać; owszem powinna go tać i w postępach swoich okazywać tylko niewinność, duszę prostą, otwartą i pewną interesującą bojaźń”²⁰. Ten nakaz ukrywania kobiecej wiedzy był znany już w epoce saskiej, ale jego popularność rozwinęła się na przełomie wieków XVIII i XIX²¹. Nie stworzył więc Czartoryski dzieła o zaletach kobiecej niezależności, przeciwnie – wzór kobiety inspirowany russoizmem stanowił zagrożenie dla powolnie postępującej emancypacji (o czym wiemy chociażby z lektury *Zofii* autorstwa filozofa z Genewy). Jak pisze Bożena Popiołek:

Paradoksalnie większość kobiet przyjmowała poglądy swoich mężów na temat ograniczonych możliwości intelektualnych własnej płci bądź konieczności podporządkowania się męskiej woli. Kiedy wreszcie w XVII w. pod wpływem francuskich sawantek zaczęły kielkować postawy emancypacyjne, uznające, iż „kobieta, jako istota racjonalna i odpowiedzialna jest równie wolna jak mężczyzna”, zadziałała autocenzura, która nakazywała kobietom-intelektualistkom ukrywać swoją wiedzę, jak kalestwo²².

Podkreślana aż do przesady pokora i skromność, pomimo dowartościowania niewiasty na polu uczuć (jak ma to miejsce u Czartoryskiego), była istotną przeszkodą w rozwoju kobiecej historii literatury polskiej.

Dowartościowanie kobiety w podobnym do Czartoryskiego systemie estetycznym znajdziemy również u Franciszka Salezego Jezierskiego (1740–1791) w jego zbiorze *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione* (1791 Warszawa). Hasło „kobiety” składa się z kilku „charakterów” na wzór modelu Le Bruyèra, ukrytych za imionami antycznych niewiast (m.in. Aspazji, Melanii i Flawii), których cechą wspólną jest chęć podobania się mężczyznom i wrodzona kokieteria. Zarazem autor, katolicki duchowny, zauważył, że:

[...] Mężczyzna, Pan widomego świata prawdziwy Namiestnik Stwórcy, mając w mocy swojej i stanowienie, i użycie prawa, zdaje się jakby pokrzywdził płć żeńską, całe brzemie wstydu zwalając z jednej połowy rodzaju ludzkiego, a obciążając drugą, lubo sprawiedliwość moralna w tej mierze powinna się domagać równości. Uciążliwie niewiasta okryta powinnościami skromności, obowiązki warunkowe wstydu, ma bez stosunku do potrzeb swojego jestestwa, stworzona do kochania, będąc i pomocą, i zamiarem rozkoszy, nie godzi się jej powiedzieć, że kocha albo że się jej ten mężczyzna podoba, los więc dla niej w tak smutnej dostał się doli, aby odpowiadała na zapytanie, gdy kto z nią o tym mówić będzie, jedna więc połowa

¹⁹ A. K. Czartoryski, *List Mikołaja Doświadczyńskiego pisany do Teodora Weicharda do Tulczyna radząc Jemu, aby się ożenił z Nipuanką*, b.m.w., 1787, s. 12.

²⁰ Tamże, s. 15.

²¹ B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 185.

²² M. cyt.

rodzaju ludzkiego płeć męska, panuje w królestwie miłości, mając prawo oświadczenia swojego uczucia, a druga połowa płeć żeńska, zostaje na milczenie i tajemie skazana²³.

Pomimo tej skromności (nie tylko na polu uczuciowym) kobiety także: „[...] zawierają traktaty, urządzają wojny, przewracają sprawiedliwość, władając tronem, ratuszem, mieczem, a czasem wdzierając się aż do Świątyni przybytku Pańskiego”²⁴.

Dopełnieniem tego obrazu kobiety jest tekst Hugo Kołłątaja. Autor odnosząc się do minionej epoki saskiej, opisał jej zwyczaje w kształceniu kobiet i przemiany, jakie dokonały się na przestrzeni około sześćdziesięciu lat – od 1697 do 1763 roku:

Było wziętą rzeczą, ażeby [kobiety w XVI wieku – dop. K. Ż.] nie uczyły się pisać, aż za mąż wydane, czego nawet w klasztornej przestrzegano edukacji; dla czego wszystkie prawie kobiety polskie, nie tylko brzydki miały charakter, ale nawet nie umiały ortografii [...]. Na początku panowania Augusta III dziwiono się Sieniawskiej het. kor., że ona córkę swoją przy Akademii Krakowskiej edukowała, która oprócz języka francuskiego, musiała się uczyć po łacinie, w tym języku nauk filozoficznych i matematycznych [...]. Przykład wojewodziny ruskiej powszechnie był wzięty; wszystkie majątne matki, choć nie tak wykwintną dawały edukację, starały się jednak, aby ich córki w językach, w talentach i w niektórych naukach doskonalić się mogły, jakoż przyznać trzeba, że to wszystko, co należy do ozdobnej edukacji panien, bardzo prędko rozszerzyło się u nas: damy nasze zaczęły pisać bardzo pięknie po francusku i po polsku, nie tylko co do charakteru, ale nawet co do stylu; wzięły gust do czytania dzieł ważniejszych niż romanse [...]²⁵.

W czasach saskich zauważalna jest zmiana na płaszczyźnie edukacji kobiecej – płeć piękna staje się podmiotem dyskursu, kształci się ją już nie tylko w czynnościach związanych stereotypowo z domem i w „umilaniu” życia najbliższym: muzyce, tańcu i rysunku, ale również, coraz częściej, pozwala się jej na czytanie (wcześniej) i pisanie²⁶. Ta druga czynność upowszechnia się wśród wyższych warstw kobiet dopiero w pierwszych dekadach osiemnastego wieku i jest zbieżna z pojawieniem się na rodzimej niwie pierwszych kobiet-pisarek.

Opóźnienie pojawienia się – w stosunku do Zachodu o jakieś sto lat²⁷ – dzieł kobiecego pióra wynikało w znacznej mierze z zarysowanego wyżej programu kształcenia. Sam w sobie był on jednak efektem specyficznego (nie tylko dla Rzeczypospolitej) klimatu światopoglądowego, w którym miejscem kobiety był dom, a ona sama jawiła się jako istota niższa niż męczyzna. Po publikacji – jeszcze w XVI wieku – dzieła Andrzeja Glabera z Kobylina i przekładu Agryppy *O ślacheckości i zacności płci niewieściej*, pojawiło się na początku wieku XVII osławione dzieło niemieckich tropicieli

²³ F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadla zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*, Kraków 1791, s. 93–94.

²⁴ Tamże, s. 95.

²⁵ H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta II (1750–1764)*, Poznań 1841, s. 8, 11–12.

²⁶ J. Partyka zwróciła uwagę na rozdzielność tych dwóch czynności. Kobiety zwykle uczono czytania, uważano – jak wspomniał Kołłątaj – że pisanie nie jest im potrzebne (zob. J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 13).

²⁷ Tamże, s. 5.

czcicielek szatana *Młot na czarownice* (Kraków 1614). W Niemczech, w których mizoginia przybrała najostrzejszą formę (dyskutowano tam czy kobieta jest człowiekiem), powstało znane nam dzieło Agryppy, które należy czytać jako próbę obrony kobiety przed dehumanizacją²⁸. Jednak również w Rzeczypospolitej głosy krytyczne wobec kobiecej natury znacznie przewyższały liczbą druki sławiące niewiasty. Za tymi pierwszymi stało nie tylko potrydenckie dowartościowanie Pisma Świętego i zarazem wyeksponowanie winy Ewy (co łączyło zarówno katolików, jak i protestantów), ale także kultura ludowa, z jej satyrycznym, często brutalnym traktowaniem kobiety (podobną rolę ludowej wyobraźni widać w Niemczech w czasach Lutra). Oba te czynniki były istotnymi elementami pobudzającymi negatywne myślenie o kobiecie; o jej naturze oraz zdolnościach.

Przyjrzyjmy się teraz wybranym przykładom utworów, w których myśl ta była obecna. Pozwoli nam to na nieco bardziej komplementarne ujęcie problemu kobiecości w epoce staropolskiej i zarazem lepsze zrozumienie owego braku literatury kobiecej w renesansie czy wczesnym baroku, w czasach zdominowanych przez męskich autorów²⁹.

Badaczki literatury staropolskiej jako przeciwwagę dla Glabera i Agryppy podają często dzieło Andrzeja Frycza Modrzewskiego *O poprawie Rzeczypospolitej* (1551)³⁰. W księdze *O obyczajach* jest bowiem mowa o tym, by kobiety nie mieszały się do życia publicznego. Argumenty Modrzewski czerpie z Pisma Świętego, wspominając o nieśczęściach, jakie spadły na świat z winy niewiast:

Bo jako wiele białegłowy w sprawach ludzkich zaszkodzić mogą, dosyć jasnie okazała ona ze wszech nacudniejsza i namędrsza Jewa, której rada wszystkiemu narodowi ludzkiemu zginienie przyniosła — i Piłata starosty żydowskiego żona, która też radą swoją wszystkiego świata zbawienie przekazać chciała; a to one białegłowy były dosyć zacne, a nie leda jakie, ale przedsię białegłowy były, to jest: zwierzęta słabe, a które do błędu i do występku (jako Paweł świadczy) skłonniejsze są. Niech się przeto oni wstydzą, którzy rozumiejąc się być urzędów ziemskich albo jakich inszych pospolitych godnemi, nic nigdy nie czynią, jedno to, co im niewiasty rozkażą. Jakoby w tem jaka różność była, żeby niewiasty urzędy trzymały albo oni, którymi niewiasty rządzą, gdyż te obie rzeczy na jeden się gościniec schodzą. To pewna, że się niewiasty do kądziele urodziły i on, który Wenerę malować wymyślił, a ona żółwia depce, dawa znać, że im gospodarstwo, albo sprawy domowe, nie Rzeczypospolitej mają być zlecone³¹.

Autor, który znał prawdopodobnie prokobiece dzieło Juana Luisa Vivesa *De institutione Feminae Christianae*³² (1523), nie zastosował się do rekomendacji hiszpańskiego uczonego i przekazał czytelnikom typowo konserwatywne poglądy.

²⁸ M. Bogucka, *dz. cyt.*, s. 224.

²⁹ Z rozważań, jak wcześniej wspomniałam, wyłączona jest tutaj kobieca literatura zakonna i dewocyjna, która ujęta zostanie osobno, jako część rozdziału szóstego.

³⁰ Wspominają o nim M. Bogucka, *dz. cyt.*, s. 135; J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 76.

³¹ A. F. Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej*, tłum. C. Bazylik, Warszawa 1953, s. 65.

³² Dzieło to jest traktatem o edukacji kobiet, pierwotnie przeznaczonym dla przyszłej królowej Anglii Marii Tudor (zostało ono zadedykowane Katarzynie Aragońskiej). W trzech rozdziałach poświęconych kolejno: pannom, kobietom zamężnym oraz wdowom autor wymienia zajęcia odpowiednie dla każdego

Również w różnego rodzaju „encyklopediach sarmackich”, szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych ekonomikach, obraz kobiety zbieżny jest z tradycyjnym wizerunkiem niewiasty jako osoby biernej, wstydliwej i skromnej. W *Ekonomice Arystotelesowej* (Kraków 1601), będącej swobodnym przekładem prac Stagiryty, Sebastian Petrycy (1554–1626) kreśli zagrożenia, jakie młodej kobiecie może przynieść swobodna mowa, która naraża ją na obmowę i negatywną ocenę innych:

Albowiem panienka wielomówna nazbyt się brata i pospolituje z nieznanym. Zaś baczni ludzie, gdy widzą panienkę bezpieczną, wielomówną, wnet źle o niej rozumieją i szydzą z niej: skąd łatwo przychodzi do wzgardy jako ta, która mówą swą każdemu się chce podobać³³.

To traktowanie nie tylko pisma, ale także -wypowiadania swojego zdania jako zagrożenia, znacząco zahamowało proces ekspresji twórczej kobiet w wiekach dawnych. Brak możliwości wyrażenia własnej opinii (zwłaszcza przy wybieraniu męża)³⁴ miał obowiązywać również po zamążpójściu. Męża i żonę charakteryzował stosunek feudalny, w którym kobieta we wszystkim była podległa woli mężczyzny:

Gospodarz jednak według swojej przyzwoitej władze i zwierzchności ma być nad wszystkim głową i anem, a Gospodyni zaś tylko pomocnicą, albo towarzyszem, która nie może bez woli i pozwolenia swego Gospodarza, niczym władać i dysponować, pogotowiu; ani w żadnej rzeczy ma się sprzeciwiać, a nie tylko na złość czynić [...] ³⁵.

Haur był również zwolennikiem stosowania przez męża kar cielesnych, które dzisiaj wydają się nam sadystyczne i perwersyjne: „[...] do koszule zewłokszy, jako kozę związać, i owsem tą osypać, a potem do niej głodnych z półkopy napuścić gęsi, którą by tak wyszczypały, żeby wiedziała na drugi raz, jak męża szanować i słuchać”³⁶. Zawartość tego rodzaju ekonomików w znacznym stopniu przyczyniła się do ukształtowania światopoglądu przeciętnego Sarmaty, zarazem jednak z tego systemu wyrastała. Treść wielu podobnych dzieł rzuca zatem światło na horyzont mentalny mas szlacheckich, w których kobieta była traktowana w sposób paradoksalny, zarazem jako towarzyszka mężczyzny i jego podwładna; w zależności od konkretnej potrzeby.

Uzupełnieniem tego rodzaju literatury były satyryczno-dydaktyczne nakazy i przykazania dla dobrej żony, takie jak *Dziesięcioro przykazanie mężowo* Bartosza Paprockiego (1575). Autor, znany heraldyk i zarazem nieszczęśliwy mąż (poślubił ze względów

stanu. Vives stał na stanowisku, że kobiety i mężczyźni są równi pod każdym względem i jako tacy powinni otrzymywać to samo szerokie wykształcenie. Na znajomość Vivesa przez Modrzewskiego zwróciła uwagę J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 76.

³³ S. Petrycy, *Ekonomiki Arystotelesowej to jest rządu domowego z dokładem księgi dwoje*, Kraków 1602, s. 86. Dostępny: <https://polona.pl/item/oekonomiki-arystotelesowej-to-iest-rzadv-domowego-z-dokladem-ksiegi-dwoie-w-ktorych-sie,ODMyNjU0OTQ/6/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].

³⁴ J.K. Haur, *Skład albo skarbiec znakomity sekretów ekonomiej ziemiańskiej...*, Kraków 1693, s. 238.

³⁵ Tamże, s. 196.

³⁶ Tamże, s. 239.

ekonomicznych starszą od siebie, bogatą wdowę, która prawdopodobnie zdominowała go w małżeństwie), w wierszowanych strofach przedstawił zbiór nakazów, a właściwie – co ujawnia się przy uważnej lekturze – zbiór zakazów dotyczących zachowania dobrej żony. W przykazaniu piątym bowiem czytamy:

Piąte chowaj wstyd w mowie, bo to twoje skarby
Złote statki, łańcuszki, toć bez tego zmarłby
Bezpiecznie każdy może u ciebie nazywać
A tak ty niepotrzebnie nie chcesz się odzywać.
Abowiem wielomówna wymówić się musi
A swej głupiej powieści nigdy nie zdusi
Wiedz, że sławą pocziwają każda zacna żona
Nie jedwabiem i złotem ma być przystrojona³⁷.

Autor ten, wspomagając się autorytetem Biblii, był przekonany, że winę za zło ponosi całkowicie kobieta, a ją samą przyrównywał do zwierząt gospodarskich (zwróćmy uwagę, że o kobietach jako „zwierzętach słabych” pisał także Frycz Modrzewski). Autor, podobnie jak Haur i Petrycy, zwracał także uwagę na milczenie jako zaletę każdej kobiety. W tej perspektywie nie dziwi fakt, że pisanie (traktowane jako narzędzie upamiętnienia mowy) nie było przez wieki czynnością właściwą dla kobiet. Skoro bowiem nie mogły mówić, tym bardziej nie powinny pisać.

Również czytanie kobiet było poddane ostrej krytyce, zwłaszcza w wieku XVII, kiedy więcej kobiet z najwyższych warstw społecznych posiadało tę umiejętność. Powstała wówczas satyra *Żona wyćwiczona*, w której autor przestrzega mężów przed tym zagrożeniem: „Umie czytać, a rada siłą czyta, to wtenczas zbiera jad jak pająk, a sieci na cię jak na muchę dzieje”³⁸. Przyrównanie kobiety do pająka, który dzięki wiedzy zasadza się na męża-ofiarę, sygnalizowało w sposób bardzo obrazowy problem związany z nabywaną wiedzą, przez którą niewiasty mogły stać się niezadowolone ze swojego życia. Lektura (poza modlitewnikami i innymi pobożnymi księgami) była zagrożeniem na kilku płaszczyznach: nie tylko ukazywała światy możliwe, ale także odciągała kobiety od spraw bardziej im przystojnych; takich jak szycie czy gospodarowanie. O złej lekturze, która sprowadza kobiety z cnotliwej drogi, pisał Krzysztof Opaliński w satyrze *Na zepsowane stanu białogłowskiego obyczaje*:

[...] Piosneczki śpiewają,
Które wyćwiczą lepiej, niżeli *Ovidius*
W dawnych swoich książeczkach *de Arte amandi*;
Miasto świętych żywotów będzie tam co w druczku
O zalotach i różnych przebiegach młodzieńskich.
[...]
Gdzież się owo podziało, gdy sami rodzicy

³⁷ B. Paprocki, *Dziesięcioro przykazanie mężowo, które każda pocziwiała a cnotliwa małżonka ma umieć*, Kraków 1575, s. 7 (paginacja nadana przez autorkę pracy).

³⁸ Cyt. za: J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 17.

Męża córce, nie sobie panna obierała;
Nie spytano jej o to. Tego mężem miała,
Którego jej Bóg przejrzał, a wola rodziców.
Teraz opak, a nie dziw, więcej w domu rządzi
Niż ojciec, niżli matka. Ona się rachuje
Z włodzarcami, z pisarzem, folwarki objeżdża,
Gospodarstwo prowadzi, jeździ, rozkazuje;
Dom ma za prawą szkołę, pań matkę za mistrza,
Aż ci też za mąż pójdzie, umiejac regułę:
Quae maribus, albo więc *mobile fit fixum*.
[...]
Lata jako kołowrót, słowa jako z pyta.
– Król nam wolności łamie – powiada. Ba, dobrze,
Aby złamał twę wolność, której tobie nazbyt.
Dyszkuruje o wojnach, hetmanach, o sejmach,
Kądziele zapomniawszy abo igły z nicią³⁹.

Konwencja satyryczna prowadzi do wyolbrzymienia wad kobiet, ale rozgoryczenie autora dotyczy realnej wówczas sytuacji. Wspominając cnotliwe niewiasty, w tym Wandę, która wołała zginąć niż poślubić Niemca⁴⁰, a także dawne obyczaje, zgodnie z którymi kobiety były posłuszne rodzicom i mężowi, autor zapewne kontrastował je z nowym dworem Marii Ludwiki, żony Jana Kazimierza, która – jak już wcześniej wspomniano – swym przykładem inspirowała damy do zmiany obyczajów: dowartościowania flirtu, kokieterii i rozmowy salonowej, a także rozluźnienia (czy tak naprawdę trzeba było je rozluźniać?) obyczajów małżeńskich, w których zdrada i niesłubne potomstwo nie były czymś rzadkim. Opaliński nawiązuje do zmiany, która musiała dokonywać się na jego oczach, choć przemawia przez niego resentment; bardzo poważnie traktuje on przeszłość, która zanika na jego oczach. W odmienny sposób będą postępowali pisarze doby oświecenia, jak choćby Ignacy Krasicki w utworach satyrycznych, w których obyczaje Sarmatów są tylko wdzięcznym motywem porównania z „wiekiem zepsutym”; tak naprawdę stają się one figurą ideału prawdy, która istnieje poza czasem i miejscem⁴¹.

³⁹ K. Opaliński, *Na zepsowane stanu białogłowskiego obyczaje*, [w:] tenże, *Satyry*, oprac. L. Eustachiewicz, Wrocław 1953, BN I 147, s. 63–64, 71.

⁴⁰ Motyw kobiety, która ginie w obronie swojej czci, był popularny od czasów średniowiecza do baroku, a główny wzorzec wyznaczała wówczas Lukrecja, legendarna postać z VI wieku, która po gwałcie dokonanym przez Tarkwiniusza Sekstusa miała popełnić samobójstwo (bohaterka ta często była przedstawiana na barokowych obrazach w momencie targnięcia się na swe życie). Czyn ten był uważany za gest honorowy nie tylko dla kobiety, ale przede wszystkim jej najbliższych (zob. np. obraz *Samobójstwo Lukrecji* Albrechta Dürera [1518], *Lukrecję* Lucasa Cranacha Starszego [1530] czy *Lukrecję* Rembrandta [1666]).

⁴¹ Warto tu dodać, że w satyrze *Żona modna* pomimo podobnego jak w przypadku utworu Opalińskiego punktu wyjścia, jakim było małżeństwo, Krasicki piętnował nie tyle naturę kobiety i jej intelekt, ile uleganie obcym modom i kosmopolityzmowi kosztem rodzimego patriotyzmu (satyrycznie również przedstawiony został mąż tytułowej „żony modnej”). U Krasickiego nie ma już mowy o krytyce czytania czy zamięłowania kobiet do konwersacji, o których pisał ponad sto lat wcześniej Opaliński.

Nowe obyczaje wprowadzone przez francuski fraucymer Marii Ludwiki stały się przedmiotem satyry także mniej znanego autora, Jakuba Łącznowolskiego (był to prawdopodobnie pseudonim), który w 1678 napisał *Nowe zwierciadło modzie dzisiejszego stroju akomodowane damom polskim, które się modno noszą*. Utwór ten nie tylko wyśmiewa i krytykuje swobodną modę francuską, ale łączy zamiłowanie do niej dam z upadkiem kraju i duszy mężczyzny [!]. Utwór podzielony został na dwie części: w pierwszej z nich podmiotem jest Heraklit, w drugiej zaś Demokryt – satyra ma więc gorzko-słodki wydźwięk. Heraklit, opłakując porażki Rzeczypospolitej, przechodzi do... niestosownego ubioru polskich kobiet. Przede wszystkim jego zgorzsenie budzą głębokie dekolty nasuwające patrzącemu nieprzystojne myśli. W gruncie rzeczy to patrzący jest bohaterem wielu fragmentów tego dzieła:

Kto tylko okiem na cię wejrzy nieostrożnym,
Ubiór niechrześcijanki czyni go niebożnym.
Mniema, że to bezwstydney statua Wenery,
Skąd różne w sercu swoim mieć musi chimery.
Na które zdrowy rozum jeżeli pozwoli,
Alić natychmiast jęczy w szatańskiej niewoli.
Któż winien, że ów ginie? Wątpić o tym szkoda,
Że zguby tej przyczyna jest szkodliwa moda⁴².

Następnie autor podaje turpistyczne opisy starzenia się i rozkładu ciała kobiecego, które stało się „bankietem robactwa”⁴³. Te motywy wanitatywne nasuwają skojarzenia nie tyle ze średniowieczem, ile z turpizmem księdza Józefa Baki. Moda, w świetle przeznaczenia życia ludzkiego, jest głupią igraszką, a kobiety, które jej ulegną – jak mówi podobno Heraklit – „przepadną do piekła”⁴⁴. Wymowa tego utworu jest więc przede wszystkim moralistyczna; konwencja satyry ujawnia się tylko w przerysowaniu i groteskowości. Tym, co naprawdę ważne, jest jednak napomnienie przed wiecznym potępieniem. Nie ma w tym już nic śmiesznego, a problem mody kobiecej zyskał tu płaszczyznę egzystencjalną. W utworze zamykającym dzieło Łącznowolskiego, wierszu *Do czytelniczek*, autor grając znaczeniem słowa „zwierciadło”, pisze, że „zwierciadło wszystkie brzydkość na twarzy babie pokazało”⁴⁵. Nie ma tu złagodzenia ostrza satyry, jak wcześniej u Opalińskiego, który przyznał, że nie do każdej kobiety satyra ta się odnosi⁴⁶. Jest za to niechęć do wszystkich kobiet, tak typowa w utworach mizoginicznych.

Podobną wymowę ma utwór Wojciecha Chrościńskiego – autor łączy chęć samostanowienia kobiet z modą wprowadzoną pod rządami francuskich królowych. Pisarz

⁴² J. Łącznowolski, *Nowe zwierciadło modzie dzisiejszego stroju akomodowane damom polskim, które się modno noszą*, oprac. P. Borek, E. Wrona, Warszawa 2013, s. 36.

⁴³ Tamże, s. 44.

⁴⁴ Tamże, s. 64.

⁴⁵ M. cyt., s. 83.

⁴⁶ K. Opaliński, *dz. cyt.*, s. 81.

korzysta z wypracowanych wcześniej klisz i schematów, w których zestawia przodkinie, niezepsute cudzoziemskimi obyczajami, z sytuacją obecną:

[...] A teraz każda chce być wielowładna –
Tęskno jej w domu, nie wspomni o igle,
Myśl ją lub w pole, wabi, lub na figle –
Bez konwersacyjnej obejść się nie może –
Żadnej bez męża nie póści podroże.
[...]
Patrzmyż, co zrobił rząd Francji jawny,
Już gdziekolwiek się, mąż tylko wybierze,
Żona najpierwsze miejsce, przed nim bierze ⁴⁷.

Podobnie też jak Łącznowolski, Chrościński uzależnia kondycję religijną kraju od zachowania się kobiet, nakazując czytelnikowi: „A każdy w domu każ swej siedzieć żonie / Tak prędko Pana ujrzycie na tronie”⁴⁸.

Utworów o podobnym zabarwieniu, satyrycznym i moralistycznym, jest oczywiście znacznie więcej. Wątki antyfeministyczne pojawiają się, między innymi, w *Moraljach* Wacława Potockiego, w *Świecie po części przejrzanym* Daniela Bratkowskiego, a nawet w późnooświeceniowym traktacie judycjalnym *Rzecz o stałości fortun kobiecych* (1792) lewicowego działacza [!] i jakobina Gabriela Taszyckiego. Nie wspomnieliśmy jeszcze o zbiorach kazań, w których również pojawiała się myśl antykobieca: jak choćby w powoływaniu się na grzech Ewy jako przyczynę podległości kobiety oraz na wynikającą już z samego języka prostą prawdę, że kobieta jest istotą słabszą i jako taka ma w sobie mniej wiary (łac. *fe* i *minus*). Wszystkie te czynniki, wspomagane przez tradycję staropolską, folklor a także Biblię, przy braku zinstytucjonalizowanego systemu kształcenia kobiet, niechęci społeczeństwa do uczenia ich czytania i pisania, przyczyniły się do tego, że – jak twierdzi Joanna Partyka – o polskich pisarkach możemy mówić dopiero na początku wieku osiemnastego⁴⁹. Pierwsze pokolenie kobiet piszących pojawia się właśnie w tym czasie: to poetki Elżbieta Drużbacka (ur. 1695), Antonina Niemiryczowa (ur. 1702) i dramatopisarka oraz epistolografka Franciszka Urszula Radziwiłłowa (ur. 705). Wcześniej tylko Anna ze Zbąskich Stanisławska napisała *Transakcję albo opisanie całego życia jednej sieroty* (1685). Ziarno rzucone na ziemię polskie przez sfrancuziałe emancypantki poprzedniego stulecia wówczas dopiero wydało nieśmiały plon.

Przejdźmy teraz do ogólnej charakterystyki twórczości rodzimych literackich prekursorów. Dla porządku podzieliliśmy ich dorobek na trzy główne części; pierwsza z nich zawiera się w listach, tekstach użytkowych i innych formach paraliterackich, druga to przekłady, przeważnie dramatów, trzecia zaś to literatura oryginalna. Lista ta nie jest pełna, a poszczególne przykłady mają jedynie charakter reprezentatywny.

⁴⁷ W. Chrościński, *Projekt na mody francuskie w Polsce*, [w:] *Wyciągi piotrowickie, czyli niektóre wyjątki z księgozbioru piotrowickiego*. Poz. 1, oprac. A. E. Koźmian, Piotrowice Wieś 1845, s. 82.

⁴⁸ Tamże, s. 86.

⁴⁹ J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 5.

Zanim pojawiły się w Polsce dzieła literackie kobiet, niektóre z nich ćwiczyły pióro, pisząc rozmaite listy. Fragmenty tej korespondencji zachowały się; znamy także część ich autorek. W pierwszej połowie XVIII wieku zapaloną epistolografką była Elżbieta Sieniawska (1670–1729), kobieta wielkiego formatu, niezwykle wykształcona i utalentowana. Odegrała ogromną rolę podczas wojny o polski tron pomiędzy Sasami i Stanisławem Leszczyńskim. Z listów hetmanowej wyłania się postać trzeźwo patrząca na świat, która religię traktowała jako dobro służące celom politycznym i osobistym⁵⁰. Pozostawiła po sobie tysiące listów kierowanych głównie do stronników dworskich i elity intelektualnej ówczesnej Europy. Klientką i informatorką Sieniawskiej była Jadwiga Rafałowiczówna, jedna z pierwszych kobiet-dziennikarek, autorka listów-informacji z nowinami z Warszawy⁵¹. Niestety, poza tym, że mieszkała (jako świecka) w warszawskim klasztorze wizytek, nie posiadamy o niej żadnych informacji.

Równie wielkim zamiłowaniem do pisania wykazała się Franciszka Urszula Radziwiłłowa, znana głównie jako autorka przekładów dramatów francuskich oraz reżyserka inscenizacji teatralnych w Nieświeżu (1705–1753). Stworzyła ona *Listy do męża pisane* (po 1728), pełne nie tylko szczegółów ówczesnego życia dworskiego, ale także intymnych detali powiązanych z życiem małżonków⁵². W tekstach tych, jak podkreśliła Barbara Judkowiak, w pełni ujawniła się swoboda retoryczna autorki, a także jej świadomość pisarska⁵³. Niektóre z listów, jak pierwszy znany tekst do męża (1725), zawierają również fragmenty poetyckie:

Czekam na wtorek, licząc te godziny,
Żyjąc w tęskności, mój mężu jedyny,
Żegnam, całuję, oczy, usta, ręce,
Nogi i wszystko, żyjąc w takiej męce [...] ⁵⁴.

Jest to poezja o niewielkiej wartości artystycznej, cechująca się naiwnością młodej, zakochanej kobiety. Jej siła polega jednak na autentyczności oraz prostolinijności, cechach rzadko ujawnianych w ówczesnej dworskiej kulturze, co czyni ją dokumentem o dużej wartości społecznej. Nie tylko Sieniawska i Radziwiłłowa pisały listy. Trudno byłoby w zasadzie znaleźć magnatkę, o której z całą pewnością można by powiedzieć, że nie komunikowała się w ten sposób. Do dziś w archiwach pozostają tysiące stron korespondencji kobiet z bliskimi, przyjaciółmi, stronnikami politycznymi i autorytetami naukowymi. Pewną trudnością w poszukiwaniu świadectw takiej wymiany jest fakt, że jeszcze w oświeceniu uważano, że list jest własnością przede wszystkim adresata, a nie nadawcy⁵⁵.

⁵⁰ B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 84–85.

⁵¹ Taż, *Jadwiga Rafałowiczówna – warszawska redaktorka gazet pisanych z przełomu XVII i XVIII wieku*. Dostępny: https://www.wilanow-palac.pl/jadwiga_rafalowiczowna_warszawska_redaktorka_gazet_pisanych_z_przelomu_xvii_i_xviii_wieku.html [dostęp: 5.05.2022].

⁵² B. Judkowiak, *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992, s. 18.

⁵³ Tamże, s. 23.

⁵⁴ Tamże, s. 37.

⁵⁵ Tamże, s. 20.

W listach magnatek oraz szlachcianek przewija się wielokrotnie kilka motywów, wskazujących na poniekąd wspólny światopogląd ich autorek. Przede wszystkim dominuje religijny lub religijno-magiczny (kauzalny) sposób patrzenia na świat. Jak pisze Bożena Popiołek:

[...] teologiczny sposób tłumaczenia świata był podstawowym, znanym ówczesnemu człowiekowi, trudno więc się dziwić, że w religii kobiety szukały pociechy i oparcia. A jednocześnie tam spotykały silne czynniki stresogenne, takie jak lęk przed diabłem i piekłem, demonami i upiorami, potęgą ciemnych sił i ich złym wpływem na życie człowieka. Dość przytoczyć listy Rafałowiczówny, która wspomina o „mocach nieczystych”, zarządzających sobie harce po Warszawie. Czynniki te stwarzały i potęgowały klimat lęku i psychozy, który silnie występuje w zbiorowej mentalności ludzi. Zachowania potęgowane stresem doprowadziły do wzmożonej dewocji, bojaźni, nastrojów defetystycznych, zwiększonej zachorowalności na nerwowe choroby (histeria, „wapory”, opętanie), wzrostu agresywności i okrucieństwa, masowych ucieczek ludności⁵⁶.

Zwolenniczką tej tezy jest także Maria Bogucka, podkreślająca: „Religia w tych stuleciach stanowiła jedyną sferę życia publicznego, w której istniało miejsce dla kobiety”⁵⁷.

Wyjawszy listy Elżbiety Sieniawskiej⁵⁸, większość nadawczyń rzeczywiście kierowała się w opisach religią i popularnymi wierzeniami. Nawet Franciszka Urszula Radziwiłłowa, choć była sceptyczna wobec kleru⁵⁹, w listach do męża ujawniła podobny system wartości. Pisała ona zresztą także poezję religijną w nurcie dewocyjnym, pozostającą na tym samym poziomie artystycznym co wiersze miłosne:

Słuszna to cierpieć za przeszłych lat winę,
Lecz Panie, niech w tej rozpaczy nie ginę,
A gdy tak czuję przeszłej zemsty grotę,
Daj mi cierpliwość lub uśmierz kłopoty⁶⁰.

Poza listami o treści miłosnej kobiety pisały również listy o charakterze ekonomicznym i gospodarskim, poświadczające ich znajomość pracy stereotypowo przypisywanej mężczyźnie. Kobiety, zwłaszcza po wojnie północnej, coraz częściej zajmowały się

⁵⁶ B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 81.

⁵⁷ M. Bogucka, *dz. cyt.*, s. 86.

⁵⁸ Ta uczona córka Stanisława Herakliusza Lubomirskiego dbała także o wykształcenie swoich dzieci. Powszechne zdumienie budził fakt, że swą córkę Zofię kształciła w sposób podobny do edukacji mężczyzny.

⁵⁹ W jej dorobku znajdujemy satyryczny i zarazem preoświeceniowy wiersz *Do księży*:

Ja wierzę, że nabożnie księża msze miewają,
W to wierzę, że codziennie psalterze śpiewają,
Wierzę, że z wielką skruczą płaczą przy ofierze,
Lecz, żeby zysk gardzili? – w to wcale nie wierzę!

Cyt. za: B. Judkowiak, *dz. cyt.*, s. 66.

⁶⁰ Cyt. za: B. Judkowiak, *dz. cyt.*, s. 112. Poza zacytowanymi tu utworami Radziwiłłowa jest autorką modlitwy błagalno-dziękczynnej, wiersza pasyjnego, pieśni o Opatrzności oraz utworu w konwencji *Stabat Mater*.

gospodarowaniem i zarządzaniem majątkiem męża, stając się rzeczywistymi głowami rodzin⁶¹. Pod koniec osiemnastego wieku jedna z nich, Anna Jabłonowska z Sapiechów (1727–1800), wydała nawet ośmiotomowy traktat reformatorski *Ustawy powszechne dla dóbr moich rządów* (Warszawa 1783–1787), w którym szczegółowo opisała sposób użytkowania pól i lasów należących do niej po śmierci męża.

Autorki listów nie ograniczały się tylko do przekazywania bieżących informacji (Elżbieta Sieniawska, Joanna Potocka) oraz przekazywania wiadomości o swoich uczuciach (Radziwiłłowa). Część z nich pozostawiła po sobie specyficzne teksty pozostające na granicy tego, co intymne i tego, co publiczne. Franciszka Urszula Radziwiłłowa, Barbara z Duninów Sanguszkowa⁶² czy nieco później Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, są znane także ze swoich literackich testamentów – traktatów dydaktycznych pisanych z myślą o dzieciach⁶³.

Autorka listów miłosnych do męża pozostawiła po sobie *Przestrogi zbawienne alias informację życia*, dziełko skierowane do córki, Anny Marii Radziwiłłówny (1732). Utwór ten, jak większość tego typu, powstał prawdopodobnie przed wydaniem córki za mąż, choć – w wersji opublikowanej (Nieśwież 1755) – dodano do dedykacji Teofilę i Katarzynę Radziwiłłównę (stało się to już po śmierci autorki). Radziwiłłowa w kilku punktach wymienia swą wolę co do zachowania córki (dlatego dzieło ma po części charakter testamentu). Najważniejsza jest tu bogobożność oraz życie zgodnie z przykazaniami. Jak zauważyła Barbara Judowiak, kobieta w tym traktacie „może i ma być twórcą samej siebie”⁶⁴. Pobożność i religijność utworu nie mają charakteru dewocyjnego, jest on raczej listem poetyckim (zwróćmy uwagę na dydaktyczne korzenie tej formy literackiej), napisanym zarazem jako świadectwo (testament) i pamiątka (wspomnienie) po dobrej matce. Podobnych tekstów w XVIII wieku było więcej, część z nich być może do dziś znajduje się w sylwach szlacheckich. Poza dziełem Radziwiłłowej wiemy o *Nauce matki córce swej idącej za mąż danej* (Warszawa 1756 i Lwów 1780) a także o *Pożegnaniu, które J.O.K.Ś. Imość Lubomirska, starościna bolimowska, jedynej córce swojej do małżonka jej J.O.Ks. Mci Miecznika W. Ks. Lit., po weselu jadącej* autorstwa Urszuli z Branickich Lubomirskiej (1753 – w rękopisie do pośmiertnego wydania w Petersburgu w 1825 roku), o *Pamiętce po dobrej matce, czyli ostatnich jej radach dla*

⁶¹ M. Bogucka, *dz. cyt.*, s. 70.

⁶² Sanguszkowa miała literackie inklinacje; poza wspomnianym już traktatem dla córki przełożyła na język polski modlitewnik karmelitanki francuskiej Françoise Louise de La Vallière *Uwaga duszy przez pokutę nawracającą się do Boga, pełna aktów serdecznych na Psalm 50 i 102 pokutującego Dawida* (1743) oraz zbiór rozmyślań Carla Giovaniego Bony *Przewodnia droga do nieba* (1743). Sanguszkowa, poza salonem, prowadziła również szeroką korespondencję z wybitnymi postaciami epoki, w tym z Grzegorzem Piramowiczem, jezuitą i nauczycielem.

⁶³ Należy wziąć pod uwagę sławę traktatów-listów pisanych przez markizę de Sévigné (1626–1696) w latach 1669–1694 do córki, Françoise-Marguerite. W listach autorka poruszała m.in. problem częstych porodów oraz mówiła o prywatnych obawach względem najbliższych. Listy cieszyły się ogromną poczytnością, zwłaszcza w czasach saskich.

⁶⁴ B. Judkowiak, *dz. cyt.*, s. 55.

córki. Przez Młodą Polkę. Wszystkie te dzieła kreślą rodzicielsko-wychowawczy wzorzec parenetyczny, a znaczna część z nich była nastawiona także na szerszą publikę, o czym świadczą wydania traktatów drukiem jeszcze za życia autorek. Jawią się w nich one jako przykładowe i sprawiedliwe matki, których obowiązkiem było przekazanie córce (najczęściej tuż przed wyjściem za mąż) rad i przypomnienie o obowiązkach wynikających ze statusu i roli społecznej. Instrukcje te, o czym świadczył druk, miały charakter bardziej uniwersalny aniżeli relacja rodzicielska jednej tylko rodziny. Kobieta mogła tu stać się autorką i pisarką, nie wychodząc zarazem z tradycyjnej roli społecznej.

Do form paraliterackich możemy również zaliczyć diariusze genealogiczne oraz sarmackie dzienniki. Również tutaj ujawniają się kobiece autorki. Najbardziej znanym dziełem rodowym jest kronika pięciu pokoleń Wielkopolanek, rozpoczęta zapiskami Elżbiety z Niemojowskich Orzelskiej z lat 1569–1616. Kolejne cztery pokolenia kontynuaterek doprowadziły notatki z informacjami o najważniejszych wydarzeniach w rodzinie: ślubach, narodzinach i zgonach, do roku 1732⁶⁵. Podobny charakter miały *Notacyje różne* Konstancji z Sapiechów Sanguszkowej (1651–1691), będące zarazem diariuszem i pamiętnikiem. Autorka zawarła w nich relacje z podróży z mężem, informacje o porodach, a także wywód genealogiczny rodziny Sapiechów. Znajdziemy tu również notki o cenach i rachunkach za suknie oraz za usługi służących. Utwory te cechują się *varietas*, typową dla gatunku *silva rerum*, czasem liczoną zwykle według porządku kościelnego oraz zwięzłością stylu, także wówczas, gdy autorki informowały o wydarzeniach tragicznych.

Na granicy sprawozdania, dziennika, listu i powieści sytuują się pamiętniki – formy o większej lub mniejszej dozie literackości, będące subiektywnym zapisem czasów i zdarzeń, w których przyszło żyć ich autorom. W wieku XVIII pojawiły się w Polsce pierwsze formy drukowane pamiętników pisanych przez kobiety. Prekursorką była tu Salomea z Rusieckich Pilsztynowa (1718–po 1763), lekarka i podróżniczka. Jej niekonwencjonalne życie (rozstanie z mężem, praca w haremie w Stambule na rzecz sułtana, kolejne małżeństwa i romanse) stały się treścią *Echa na świat podanego procederu podróży i życia mego awantur* [...] (utwór powstał około 1760 roku, pierwsze wydanie: Kraków 1951). Utwór ten był przeznaczony do druku, o czym świadczy przedmowa Pilsztynowej (sama podpisywała się jako Morawska, używając nazwiska trzeciego męża):

Ponieważ chcę P[anu] Bogu na chwałę i dla dobrych ludzi rozrywki czytania niektóre rzeczy, com widziała lub zapewne słyszała, wyrazić tu i o sekcie tureckiej tak, jak prawda, opiszę, nie tak, jak w niektórych księgach w Polsce czytałam, tylko tak, jak z Alkoranu przede mną czytano⁶⁶.

⁶⁵ K. Targosz, *dz. cyt.*, 275. Niestety wnuczka pomysłodawczyni okroiła dzieło tylko do wydarzeń rodzinnych. Elżbieta Orzelska prawdopodobnie zapisywała także informacje z życia codziennego, być może także swoje przemyślenia (zob. J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 152).

⁶⁶ Cyt. za: R. Krzywy, *Cztery portrety Salomei z Rusieckich Pilsztynowej, czyli o rozmaitych lekturach jednej autobiografii z feminizmem w tle*, [w:] *Słynne kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, red. A. Ročko, M. Górski, Warszawa 2017, s. 340.

Dzieło Pilsztynowej Alojzy Sajkowski nazwał jednym z „najważniejszych ogniw polskiej powieści autobiograficznej”⁶⁷. I rzeczywiście, tytułowe „awantury” nawiązują do konwencji romansowej i powieściowej, a sama bohaterka była świadkiem wielu interesujących dla czytelników wydarzeń. Pamiętnik wpisywał się zarazem w ówczesną modę na orientalizm i zafascynowanie egzotyką. Nie bez znaczenia było zanurzenie autorki w świecie tureckim, ambiwalentnie traktowanym przez przedstawicieli polskiej szlachty, mającej w pamięci echo szturm na Wiedeń. Niestety pamiętnik nigdy nie został ukończony (urywa się w trakcie siódmego rozdziału) i nie ukazał się w XVIII wieku drukiem. Prawdopodobnie przeszkodziła temu śmierć jego autorki.

Z tych samych terenów co Pilsztynowa (obszar dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego) pochodziła również autorka diariusza podróży (1773–1774) Teofila Konstancja z Radziwiłłów Morawska (1738–1807), córka Franciszki Urszuli Radziwiłłowej i Michała Kazimierza Radziwiłła⁶⁸. Autorka opisała swoistego rodzaju *grand tour*, odbyty w czasie barskiego rokoszu. Odwiedziła m.in. Gdańsk, Berlin, Manheim, Paryż, Wenecję, Rzym, Pragę, Wiedeń oraz Drezno⁶⁹. Z zapisków Morawskiej wyłania się osoba ciekawa świata, czytana i pełna pasji zwiedzania. Podróż nie była dla niej tylko rozrywką znudzonej życiem arystokratki, ale przede wszystkim życiową przygodą. Autorka ubolewała między innymi nad koniecznością składania kurtuazyjnych wizyt towarzyskich, które jawiły jej się jako strata czasu. Podobnie traktowała konieczność odpoczynku po zwiedzaniu, gdzie chciałaby zobaczyć jak najwięcej:

W Rzymie starałam się zupełnie czas cały samym nie zrachowanym ciekawościom poświęcać. Nie chciałam go, chyba kiedy do oglądania niesposobnym, na insze zabawy dzielić. Ale mimo ulżenia musiałam się i wizytami bawić, ile dla takich osób, którym przez stan ich i godność nie można było odmówić [...]. Po tak ciężkiej pracy nie szukaliśmy odpoczynku, znowu także oglądaliśmy rzeczy, które na całe życie miłą do opowiedzenia będą zabawą [...]. Rozpatrzywszy się dostatecznie w Neapolum i to cokolwiek czas pozwolił rozwaźnie zwiedziwszy, bośmy pewnie z najpierwszych ciekawości najmniej puścili⁷⁰.

W diariuszu Morawskiej znajdziemy również informacje dotyczące oglądanych obiektów i krajobrazów. Twórczyni „wspomagała się” naukowymi przewodnikami, co uczyniło jej podróż bardziej świadomą i wartościową poznawczo. Tak Morawska pisała o Rzymie:

Wyjeżdżaliśmy do bramy św. Pawła, przy której jest piramida stara i bardzo sławna. To jest grób, w którym ciało Gajusza Cestiusa – konsula, znaleziono. Ta [na] wałach miasta znajduje się. Wokoło tego miejsca, po różnych podobniejszych kopią ziemię i różne znajdują starożytności. Ja umyślnie i przytomni ze mną szpuszczaliśmy się w te doły. Znalazłam kilka kawałków dawnych kamieni i drobniejszych rzeczy,

⁶⁷ Cyt. za: K. Stasiewicz, *dz. cyt.*, s. 33.

⁶⁸ T. K. z Radziwiłłów Morawska, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, oprac. B. Rok, Wrocław 2002.

⁶⁹ B. Rok, *Podróźnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVIII w.*, „Studia Slavica et Balcanica Petropolitana” 2011, nr 94, s. 63.

⁷⁰ Tamże, s. 63–64.

które wiozę [z] sobą. Nie tylko na tym miejscu, ale [w] wielu inszych każe ojciec ś[więty] szukać osobliwości i antyków. Znalazienie mało kiedy zwraca koszt wielki, gdyż Rzym dla podobnych zysków nie raz przewracany⁷¹.

Córkę Franciszki Urszuli interesowało wszystko, a swą obserwację łączyła ona z szeroką wiedzą i erudycją. W jej dziele opisy zwiedzania przeplatają się ze wspomnieniami perypetii i problemów, jakie napotykał osiemnastowieczny podróżnik (zły stan dróg, nieporozumienia z autochtonami). Niezwykły umysł autorki zapisków sprawił, że dziariusz ten jest wyjątkowym dokumentem potwierdzającym zmianę w edukacji kobiet, które coraz częściej wykorzystywały swój naturalny potencjał.

Znacznie mniej przygód, ale więcej materiału historycznego zawiera dzieło Wirydianny Fiszerowej (1761–1825) *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych* (1823), również pozostające przez długi czas w rękopisie⁷². Pamiętnik barwnie opisujący burzliwe czasy napoleońskie z perspektywy Polki zdradza ślady lektur Woltera i Rousseau⁷³, a także kreśli barwny obraz takich postaci, jak Tadeusz Kościuszko czy król Ludwik XVIII. O tym ostatnim oraz o jego żonie Fiszerowa pisała z dużą dozą dowcipu i nie bez złośliwości:

[...] głównym trzonem [towarzystwa] był król, tak pod względem moralnym, jak i fizycznym z uwagi na nadmierną tuszę. Kołysał się nieustannie, przestępując z nogi na nogę; przypadek zdarzył, że pokazywano na ulicy w bramy jego domu słonia, który wykonywał dosłownie te same ruchy! [...] Pani ta była oryginalna, ognista i obdarzona fantazją. Miała duże czarne oczy, wąsy, twarz jakby męską, czepek byle jak upięty na głowie i ruchy gwałtowne; nie wiadomo było, od czego zacząć, czy ze zdziwieniem spoglądać na jej osobliwą figurę, czy śmiać się z jej dowcipu. Odcinała się w sposób zabawny od swego otoczenia – sztywnego i skrepowanego etykieta⁷⁴.

Choć dzieło przynależy już do kolejnej epoki, to warto o nim wspomnieć ze względu na jego oryginalność i barwność, a także zakorzenienie w kulturze poprzedzającej romantyzm.

Wiek XVIII można – choć z pewną przesadą – nazwać stuleciem kobiet – pisała Bogucka⁷⁵. Zanim jednak na rodzimym gruncie pojawiły się pisarki z prawdziwego zdarzenia, kobiety, które świadomie sięgnęły po pióro z intencją wydrukowania pło-dów ich imaginacji, a także z pragnieniem, które chyba dotyczy każdego pisarza, sławy i docenienia ze strony czytelników oraz krytyków, ich poprzedniczki ćwiczyły się w pisaniu tekstów najczęściej przeznaczonych tylko dla najbliższych, a nie do druku. Ich aktywność jest zauważalna szczególnie w czasach saskich, epoce przełomowej dla kobiecej emancypacji:

⁷¹ Tamże, s. 64.

⁷² Z języka francuskiego przełożył je na polski i wydał krewny autorki Edward Raczyński (Londyn 1975).

⁷³ Na temat biografii Fiszerowej i międzytekstowych zależności pamiętnika zob. A. Cieński, „*Dzieje moje własne*” Wirydianny Fiszerowej na tle pamiętnikarstwa oświeceniowego, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 26.

⁷⁴ Cyt. za: tamże, s. 30.

⁷⁵ M. Bogucka, *dz. cyt.*, s. 224.

W dobie panowania Augusta II i Augusta III pojawia się grono kobiet, które sięgają po pióro nie tylko po to, by napisać list, choć i epistolografia była wówczas formą sztuki słowa, czy zanotować domowe wydatki. W tym okresie zaczynają tworzyć one literaturę *sensu stricto*, stając się pisarkami, choć nie w rozumieniu wykonywanej profesji, stanowiącej źródło utrzymania⁷⁶.

Nie towarzyszy jej jeszcze pewność świadomego wyboru tej dziedziny. Pisarstwo jest jeszcze dla wielu kobiet jedynie „zabawą”, prywatnym zajęciem będącym lekarstwem na nudę, narzędziem salonowej rozrywki, rzadziej potrzebą uzewnętrznienia i dania świadectwa myśli (przestrogi i rady dla córek, pamiętniki). Jak bowiem zauważyła Bożena Popiołek:

Uprawianie literatury było towarzyską zabawą, rozrywką, formą spędzania wolnego czasu, zaspokajaniem oczekiwań swego środowiska, a może ucieczką przed uciążliwą codziennością. Należy też zwrócić uwagę na nieśmiałość tych wszystkich poczynąń literackich, brak odwagi i poparcia ze strony otoczenia. O tym, jak niewielką wagę Panie przywiązywały do własnej twórczości, świadczy znikoma ilość drukowanych wydań utworów nawet tak płodnej pisarki, jak Franciszka Urszula Radziwiłłowa⁷⁷.

Z powodu tej autorskiej nieśmiałości wynikającej nie tylko z nieudolności stylu (co było autentyczną wadą pierwszych polskich pisarek), ale także ze względu na nieszczerólnie sprzyjający kobietom klimat światopoglądowy epoki, należy pamiętać o prekursorach kobiecego pisania; o setkach listów poruszających tematy trywialne i kuriozalne, o banalnych wyznaniach miłości i gospodarskich registrach, o pamiętnikach i diariuszach, które dają początek tej tradycji. Kulturową trudność jej stworzenia trafnie ujęła Joanna Partyka:

Wydaje się, że przez wieki różnica pomiędzy „męskim” a kobiecym pisaniem polegała przede wszystkim na tym, że kobieca twórczość budziła zdumienie i wywoływała sprzeciw nawet wtedy, gdy nie wyróżniała się niczym szczególnym. Interpretowana była bowiem jako przejaw buntu przeciwko uznanym normom i wzorom. Kobieta pisząca, niezależnie od tego, co ją skłaniało do pisania, decydowała się na wyjście poza terytorium przewidziane dla matki, żony i gospodyni⁷⁸.

Kobiety jednak coraz częściej przekraczały niewidzialne pomiędzy granice tym, co wypada a co chce się robić. Poza listami, zapiskami wspomnień i tekstami dydaktycznymi przeznaczonymi dla najbliższych, zdobywały również kolejne pola w kulturowej grze. Tym bastionem były przekłady znanych na Zachodzie dzieł, zwłaszcza francuskich. Z Francji również, w znacznej mierze, wywodziła się moda na czytanie romansów. To tam, wraz z bratem Madame de Scudéry opublikowała dziesięciotomową historię *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649–1653) i stamtąd promieniowała sława nadwornego dramatopisarza Króla Słońce, Moliera. Przeprowadzone przez Karolinę Dębską badania archiwalne pozwoliły na znalezienie kilku saskich tłumaczek z języka francuskiego⁷⁹.

⁷⁶ I. Maciejewska, *Kobiety czasów saskich z piórem w ręku*, „Prace Literaturoznawcze” 2015, nr 3, s. 157.

⁷⁷ B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 270.

⁷⁸ J. Partyka, *dz. cyt.*, s. 93.

⁷⁹ Była to twórczość Marii Beaty Zawiszanki, tłumaczki *Artamène ou le Grand Cyrus* Madeleine de Scudéry (1719); Aleksandry Lanckorońskiej, która przełożyła Jeana Craseta *Rozmowy między mistrzem*

Najbardziej znana tłumaczka staropolska to Franciszka Urszula Radziwiłłowa, autorka listów i utworów poetyckich o niezbyt wielkiej wartości artystycznej. Głównym jednak osiągnięciem Radziwiłłowej było animowanie nieświeskiego teatru, dla którego przekładała Moliera, w tym znane w salonach *Les Precieuses ridicules* (*Komedia wytwornych i śmiesznych dziewczeczek*), jak i sama występowała w sztukach. Zbiór jej utworów dramatycznych ukazał się już po śmierci autorki (być może jako „pamiątka” po hetmanowej) w roku 1754 jako *Komedie i tragedie przednio dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przekładami znamienite*⁸⁰. Autorka zwykle adaptowała dramaty komediowe, choć w jej dorobku znajdują się również tragedie oraz opery i balety, będące wówczas częścią spektakli. Twórczość dramatyczna Radziwiłłowej stanowi pomost pomiędzy barokiem i oświeceniem; widać w niej wpływy klasycyzmu oraz francuskiego stylu *préciosité*, animowanego przez siedemnastowieczne damy⁸¹. Przekłady dramatów francuskich powstawały zapewne jako „zabawa piórem”, teksty na potrzeby dworskiego teatru w Nieświeżu, którego salę zbudowano w 1748 roku⁸², a pierwszą ze sztuk Franciszka Urszula wystawiła w 1746 roku z okazji urodzin ukochanego męża⁸³. Autorka i tłumaczka uczyniła z Nieświeża kulturotwórcze centrum, a dzięki wczesnej i bogatej aktywności stała się jedną z najważniejszych saskich autorek i tłumaczek. To przykład salonowej damy zafascynowanej estetyką, z powodzeniem wprowadzającej – dzięki literaturze i teatrowi – w swych kresowych włościach kulturę dominującą wówczas Francji.

Z kręgu nieświeskiego wywodziła się również Barbara z Zawiszów Radziwiłłowa (1690–1746), tłumaczka włoskiego dramatu Giovanniego Francesco Loredana *Historia wielkiej potrzebująca refleksji o pięknej królownie cypryjskiej Dianei* (1734). Również jej siostra Beata Maria Zawiszanka wpisała się do historii literatury jako tłumaczka. Przekładała bowiem na język polski fragment wspomnianego już dzieła Madame de Scudéry jako *Historie księcia Aryjamena* (1719).

a uczniem o Sakramencie Ciała Pańskiego (1735); Barbary Radziwiłłowej, tłumaczki *Dianei* Giovanniego Francesca Loredana (przed 1746 rokiem); Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, która spolszczyła trzy sztuki Moliera oraz tekst religijny Thomasa Sailly’ego (1748); Marii Potockiej, tłumaczki dwóch sztuk Moliera (przed 1749 rokiem); Antoniny Niemiryczowej, która przetłumaczyła *Feniksa rzadkiego na świecie* Jeana de Préchaca (1750) i być może anonimowe *Rady dane przyjaciółce przez P.P.* (1755); Elżbiety Szczuki, która w 1751 roku wydała przekład *Słodkiej i świętej śmierci* Jeana Crassetta; Teofili Moszyńskiej, autorki polskiej wersji *Rad mądrości* Michela Boutaulda (1754); oraz Elżbiety Wielhorskiej, która przełożyła wiele francuskich utworów teatralnych, z czego znany z tytułu jest *Patelin patron Davida Augustina* de Brueysa (zob. K. Dębska, *O niewidoczności tłumacza raz jeszcze. Na przykładzie tłumaczek w Polsce 1697–1763, „Przekładaniec”* 2018, nr 36, s. 31–47).

⁸⁰ W roku 1751 wydano w Nieświeżu również zbiór przekładów jej sztuk teatralnych. Było to jednak dzieło o niewielkim zasięgu czytelniczym przeznaczone prawdopodobnie dla bliskich i przyjaciół.

⁸¹ Na temat samego stylu, jego rozwoju na polskim dworze XVII wieku i kulturotwórczym znaczeniu komedii Moliera *Les Precieuses ridicules* (dosł. Śmieszne Precjozystki) zob. K. Targosz, *dz. cyt.*, s. 136.

⁸² K. Wierzbńska-Michalska, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa z Wiśniowieckich*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30, Wrocław 1988, s. 389.

⁸³ Tamże, s. 390.

Przykładem innego typu tłumaczenia jest dzieło autorstwa Antoniny Niemiryczowej (1702–1780), znanej poetki połowy XVIII wieku. Autorka przełożyła na język polski pseudohistoryczną powieść Jeana Prochaca *Le beau polonais* (1681), której nadała tytuł: *Feniks rzadki na świecie, tj. Przyjaciel w różnych intrygach i awanturach stateczny, JMPan Walewski wojewodzie chełmiński...* (1750 i 1783). Jak pisze Hanna Dziechcińska, autorka dość swobodnie podeszła do oryginału, zdarzyło jej się bowiem opuszczanie fragmentów tekstu, a sam przekład jest raczej twórczą adaptacją aniżeli wiernym tłumaczeniem⁸⁴. Być może ta swoboda wyniknęła nie tylko z chęci dostosowania treści dzieła do lokalnych warunków, ale także z temperamentu Niemiryczowej, która była przecież samodzielną, dobrą poetką. Jej praca nie jest tak „techniczna”, jak większość przekładów saskich tłumaczek i może znamionować przemianę na gruncie twórczości kobiecej. Tłumaczki i autorki zaczęły być wówczas coraz bardziej widoczne. Tezę tę stawia również Karolina Dębska:

Czasy saskie to w polskiej kulturze pierwsza epoka, kiedy kobiety zaistniały w polu literackim. Rzeczywiście, inaczej niż wcześniejsze tłumaczki, które jawiły się jako samotne wyspy, tłumaczki saskie zadziergnęły więzy i stworzyły rodzaj luźnej sieci: Barbara Radziwiłłowa i Beata Maria Wołk-Łaniewska były córkami Krzysztofa Zawiszy, pisarza i tłumacza, który bardzo zachęcał swoje dzieci do pracy literackiej; mąż Antoniny Niemiryczowej też był tłumaczem i naukowcem amatorem; Maria Potocka była córką tłumacza i wnuczką pisarza; Franciszka Urszula Radziwiłłowa – córką pisarza i siostrzenicą tłumacza. Co więcej, po raz pierwszy widzimy, że kobiety te mogły być wzorami dla siebie nawzajem: ze swojego wpływu na inne piszące damy słynęła Franciszka Urszula Radziwiłłowa, która znała się między innymi z Barbarą Radziwiłłową i z Antoniną Niemiryczową; Beata Maria Wołk-Łaniewska i Barbara Radziwiłłowa były siostrami i pewnie oddziaływały na siebie nawzajem; ta ostatnia mogła też stanowić wzorzec dla swojej wnuczki, Barbary Sołłohobówny (tłumaczki czasów stanisławowskich) – a i dla mężczyzn, na przykład jej syn Udalryk był poetą⁸⁵.

Ta niewidzialna więź pomiędzy kobietami piszącymi oraz ich wyjście poza granice udomowionego świata, sprawiły, że narodziły się nowe tradycje pisarskie. Kobiety zaczęły się nawzajem inspirować, ale i z sobą konkurować (jak w przypadku Konstancji Benisławskiej, której poezję „wynosi nad Družbacką” autor jednej z form zalecających). Autorka *Pieśni sobie śpiewanych* należy bowiem już do drugiego pokolenia kobiet-literatek (ur. 1747), choć, podobnie jak twórczość większości kobiet tego okresu, jej dzieło jest raczej „zabawą piórem”, zabawą nabożną, pozostającą w ramach staropolskiej tradycji. Nie musiała ona bowiem, jak choćby Elżbieta Družbacka, utrzymywać się z pisania. To w XVIII wieku w zasadzie obce polskim kobietom doświadczenie. Czas kobiet będących z zawodu pisarkami przyjdzie znacznie później, wraz ze zmianą struktury społecznej i zanikiem tradycyjnego mecenatu, dopiero w drugiej połowie wieku XIX.

Pierwsza polska autorka dzieła literackiego o tematyce świeckiej pochodziła ze świata magnackiego. Anna Zbąska ze Stanisławskich (ok 1652–1701) zapisała się w historii

⁸⁴ H. Dziechcińska, *Przeszłość i teraźniejszość w kulturze czasów saskich*, Warszawa 2007, s. 57.

⁸⁵ K. Dębska, *dz. cyt.*, s. 70.

literatury napisanym niedokładną oktawą pamiętnikiem-autobiografią *Transakcja albo opisanie życia jednej sieroty* (1685 – dzieło pozostało do 1935 roku w rękopisie, choć było przez autorkę przygotowywane do druku). *Transakcja* składa się 77 trenów opiewających nieszczęsne życie autorki⁸⁶ (ponad trzydzieści z nich jest poświęconych wspomnieniom ułomnego psychicznie i fizycznie Jana Kazimierza Warszawskiego, pierwszego męża pisarki, a także procesowi rozwodowemu, zjawisku rzadkiemu w realiach XVII wieku). Jak pisał o utworze Zbąskiej Zbigniew Kuchowicz: „pierwszy raz ojcowiska tyrania i przysłowiowe piekło domowe zostało ukazane oczyma pozbawionej praw, zniewolonej przez rodzinę kobiety”⁸⁷. W kolejnych partiach utworu poetka wspominała dwa kolejne (udane) małżeństwa, śmierć obu mężów spowodowaną przez działania wojenne, swoje choroby i późniejsze opuszczenie, podsumowując w zamykającym dzieło wierszu *Do czytelnika książki*:

Teraz nie żyję, lecz jakbym umarła,
Bom, jak pociechy, tak smutki zawarła;
W zimnem grobowcu one już złożyła.
Ani się cieszyć, ni będę smuciła⁸⁸.

Wychowaniem panny Stanisławskiej (autorka podpisała *Transakcję* nazwiskiem po trzecim mężu Janie Bogusławie Zbąskim, podkomorzym lubelskim) przez pewien czas zajmowała się cioteczna babka, Dominika Zebrzydowska, będąca siostrą w krakowskim klasztorze karmelitanek⁸⁹, a sama autorka również przez jakiś czas przebywała w konwencie. To zetknięcie się z duchowością karmelitańską po części tłumaczy autobiograficzny charakter dzieła pierwszej polskiej pisarki⁹⁰, która – pomimo różnic dzielących jej dzieło od opisów życia zakonnych mistyczek – również czyni pisemne świadectwo własnych myśli i życiowych losów⁹¹. Dzięki temu utwór ma także charakter

⁸⁶ Za R. Krzywym traktuję „tren” nie tyle jako pieśń dotyczącą zmarłego, ale jako utwór o charakterze płaczliwym i lamentacyjnym. W takim znaczeniu pojawiał się on w staropolskich poetykach (zob. R. Krzywy, *Pragnienie pamięci i „białogłowski koncept”. Kilka uwag o świadomości warsztatowej pierwszych polskich pamiętnikarek* (Anna Zbąska, Salomea z Rusieckich Pilsztynowa), „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, t. 2, s. 127).

⁸⁷ Z. Kuchowicz, *dz. cyt.*, s. 102.

⁸⁸ A. Stanisławska, *Transakcja albo opisanie całego życia jednej sieroty przez żałosne treny od tejże samej pisane roku 1685*, wyd. I. Kotowa, Kraków 1935, s. 209.

⁸⁹ D. Rott, *Kobieta z przemalowanego portretu. Opowieść o Annie Zbąskiej ze Stanisławskich i jej „Transakcji albo opisanu życia jednej sieroty”*, Katowice 2004, s. 48.

⁹⁰ Czas powstania *Transakcji* jest o cztery lata wcześniejszy niż pierwsza polska autobiografia mistyczna autorstwa Marianny Marchockiej *Żywoć Wielbnej Matki Teresy a Jesu...*, pozostająca do czasu wydania przez K. Górskiego w rękopisie.

⁹¹ Na ten fakt pierwsza zwróciła uwagę K. Targosz, opinię tę powtarza za nią D. Rott (zob. K. Targosz, *dz. cyt.*, s. 319 i por.: D. Rott, *dz. cyt.*, s. 43). Być może również Zbąska inspirowała się dziełem J. Gawińskiego, upamiętniającym znaną w XVII wieku bigamistkę i awanturnicę Agnieszkę Machównę, *Mowa ostatnia umierającej przez miecz Jadwigi z Kolbuszowa, w Lublinie dekretem trybunałskim pokonanej roku 1681*, które było zarazem skargą skazanej na śmierć kobiety, pragnącej zmienić swoją niską pozycję społeczną poprzez kontrowersyjne czyny (opuszczenie męża, bigamia), jak i świadectwem jej niebanalnego życia.

dokumentu psychologicznego, być może również jest efektem kontemplacji własnych uczuć i zapisem procesu kobiecej samoświadomości.

Pomijając znane badaczom epitety i aluzje do ułomności fizycznej (ze względu na brzydotę pierwszy mąż zwany był przez Zbąską „Ezopem”, zaś jego upodobania seksualne autorka ukryła pod mianem „lamparta”, symbolu patologicznego onanisty) poetka kreśli obraz własnych emocji i pocucia krzywdy:

Czego natura nie dała,
bym ten afekt k niemu miała.
Wołam przecie, co mam siły,
iż mi już wiek niemiły!
Proszę śmierci, by mię wzięła,
gdy tę pociechę odjęła!
Któż tu żal wyrazić może?!
Tylkoś sam widział, o Boże,
Co się wtenczas z sercem działo!
Zwłaszcza, gdy się uważało,
Że znikąd konsolacyjnej,
niemasz dokąd protekcyjnej.
Przyjdzie już tak wiek swój kończyć,
z Ezopem się nie rozłączyć!⁹²

Dopiero interwencja króla Jana III Sobieskiego, spokrewnionego ze Stanisławskimi, uratowała Zbąską z tego opresyjnego związku i pozwoliła jej na decydowanie o sobie samej.

Transakcja nie jest jednak tylko opisem przeżyć wewnętrznych poetki. Autorka nie stroni także od barwnych opisów życia codziennego, zwyczajów i okoliczności poszczególnych wydarzeń. Sytuuje to dzieło „jednej sieroty” na pograniczu autobiografii i pamiętnika; ta druga warstwa zmienia nieco styl opisu z literackiego na bardziej dokumentacyjny i sprawozdawczy:

[...] Leć muzyka osobiwa
Wenikreator przyśpiewa,
Dzwonnik ze dwiema żakami
Potrząsają też głosami.
Południe potym nadchodzi,
obiadować już się godzi,
Leć gdzie indziej zajechali
z kuchnią, gdzie jeść gotowali.
Tu ksiądz na swój obiad prosi,
co naprędce to przynosi:
Bigos z pieczeni wczorajszej –
i kapłon znać onegdajszy.
I tak się prędko skończyło,
bo dość niewiele jeść było,

⁹² A. Stanisławska, *dz. cyt.*, s. 43.

Zaś ochota nagrodziła,
która w gospodarzu była.
Wieczór potym poprawili,
gdyśmy kuchnią nagonili⁹³.

Tak Zbąska opisała okoliczności swego drugiego wesela, z Janem Zbigniewem Oleśnickim. Nie ma tu fatalizmu towarzyszącego relacji z pierwszego małżeństwa, nie ma także opisów stanu psychicznego. Autorka podała szczegóły samego wesela, które składają się na typowy obraz staropolskiej imprezy; z jedzeniem, muzyką i zabawą. Wydaje się, że opis ten jest niefiltrowany, tak jakby Zbąskiej zależało na zapisaniu wszystkiego, co zapamiętała. *Transakcja*... stała się tu utrwaleniem wspomnienia, które równie dobrze mogłoby znaleźć się w sarmackiej sylwie.

Ta literacka *varietas* pomieszanie stylów: patosu i dosadności, prostota rymów i częsta nieporadność językowa, nie szkodzą dziełu Zbąskiej. Jest ono bowiem świadectwem rodzącej się świadomości kobiecej (w środowisku zakonnym jej zapisem są liczne autobiografie siostr), która wówczas dopiero się krystalizowała. Brak ustalonej formy gatunkowej czy ewidentnych śladów korzystania z jakichś tradycyjnych wzorców literackich potwierdza jedynie naszą tezę, że kobiety musiały nauczyć się pisać. Żeby stało się to możliwe, potrzebne były takie czynniki, jak pogłębiona edukacja obejmująca swym zasięgiem nie tylko pisanie i czytanie, ale także tradycje literackie i historyczne. Potrzebne były również doświadczenia innych kobiet piszących. Zbąska, inaczej niż chociażby Drużbacka czy Niemiryczowa, żyła jeszcze w czasach, gdy pisanie kobiet nie było czynnością powszechną. Niewiele także zachowało się siedemnastowiecznej korespondencji kobiet⁹⁴.

Autorka *Transakcji* była jedną z pierwszych pisarek polskich, ale w jej twórczości możemy odnaleźć powielane do dziś tematy kobiecej literatury: miłość, zamiłowanie do introspekcji, świadomość powinności względem innych, poczucie krzywdy, wreszcie rodząca się potrzebę kontroli nad własnym życiem. W przerwie pomiędzy drugim i trzecim małżeństwem, kiedy Zbąska była panią samej siebie, pisała:

Tum już w tej wolności była –
czegom chciała, to czyniła.
Zwierzchnościom żadnej nie miała –
to czynili, com kazała⁹⁵.

Autorka rzekła się tej wolności w imię miłości i potrzeby bycia z drugą osobą. Nie była i nie mogła być *Transakcja* dziełem emancypantki w naszym rozumieniu tego terminu, ale bez niej kobieca kultura z pewnością wiele by straciła.

Poetką późniejszą, ale równie oryginalną, była znana nam już z tłumaczenia Préchaca Antonina Niemiryczowa. Współczesna Radziwiłłowej i Drużbackiej, należała

⁹³ Tamże, s. 99–100.

⁹⁴ K. Targosz, *dz. cyt.*, s. 247.

⁹⁵ A. Stanisławska, *dz. cyt.*, s. 155.

do pierwszego pokolenia polskich pisarek (poza Drużbacką, wywodzącą się z niższej szlachty), korzystających z pióra dla własnej zabawy, refleksji i przyjemności bliskiego im grona. Pozostawiła po sobie dwa zbiory utworów: *Krótkie ze świata zebranie różnych koniektur odmienne alternaty przez pieśni świeckie wyrażające, samej prawdzie nieskazitelnej Bogu, przez krótkie aprobaty, to jest: A.Z.I.N.S.O., komponowane dla częstej refleksji człowiekowi* (Lwów 1743), inspirowane utworami Jana Baptysty Rousseau, i odkryty przez Witolda Gomulickiego *Zbiór wierszów polskich kompozycji Jaśnie Wielmożnej Jejmości Pani Antoniny z Jełowickich Niemiryczowej, obożnej polnej Wielkiego Księstwa Litewskiego, które się w pokojach złotoryjskich znajdują pod temi figurami, które się niżej wyrażają. Dnia 6 Julii Anno Domini 1753*⁹⁶. Ten ostatni został zapisany na wolnych stronach korespondencji poetki z rodziną i przyjaciółmi (w tym na liście od Franciszki Urszuli Radziwiłłowej) i do dziś nie został w całości wydany. Twórczość Niemiryczowej, wychowanki lwowskich bernardynek, jak pisał Gomulicki, odbija w sposób bardziej typowy niż dziełko Drużbackiej, ascetyczno-erotyczny nastrój osiemnastowiecznego salonu⁹⁷. Autorka dobrze знаła język francuski i włoski, nieobcy był jej także petrarkizm i wzory czarnoleskie oraz modne wówczas francuskie romanse⁹⁸. Większość utworów „pod figurami” to „epigramy erotyczno-dworskie”⁹⁹, efekt erozji barokowego emblematu. Treść tych nietypowych wierszy, inspirowana zapewne – jak dowiadujemy się z tytułu zbioru – malowidłami i rycinami siedziby poetki w Złotoryi, jest w znacznej mierze poświęcona wytwornym dialogom pomiędzy Damą i Kawalerem. To sytuacja flirtującej pary, prowadzącej modną językową grę, jak w utworze *Dyskurs kawalera z damą w ogrodzie włoskim* „Dama – bardzo mi waszmość czynisz w tem usługę / Kawaler – znaj zawsze Madam, że masz we mnie służę [...]”¹⁰⁰. Dramatyzacja sytuacji odbywa się tu poprzez zabawę słowem, szybkie przerzucanie się replikami, będące cechą flirtu, ale także – a może przede wszystkim – żywości umysłu i refleksu (aż chciałoby się powiedzieć: *touché!*) – gwarantem fascynujących rokokowych doznań. Przynależność poetki do rokokowego nurtu została zaakcentowana przez Antoniego Czyża, który widział w tych na pozór lekkich wierszykach rokoko metafizyczne¹⁰¹. Wyjątkowość poetki na tle całego stylu rokokowego polega na odwróceniu wartości; choć flirt jest tematem większości utworów miłosnych Niemiryczowej, to warunkiem jego przeżycia jest namiętność duchowa, echo platońskiej wizji miłości.

Nieobca poetce jest również refleksja filozoficzna, na której poziomie dokonuje się jakby synteza kończącej się epoki, pomieszanie barokowej alegoryzacji z lapidarnością klasycystycznej bajki, jak w utworze *Pod figurą lisa, dzika, charta i brytana*:

⁹⁶ Zob. W. Gomulicki, *Kłosa z polskiej niwy*, Warszawa 1913, s. 289–385.

⁹⁷ Tamże, s. 307.

⁹⁸ Tamże, s. 302.

⁹⁹ P. Buchwald-Pelcowa, *Satyra czasów saskich*, Wrocław 1969, s. 298.

¹⁰⁰ Cyt. za W. Gomulicki, *dz. cyt.*, s. 326.

¹⁰¹ A. Czyż, *Rokoko metafizyczne*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 11/12, s. 101–115.

Chart porwał lisa, a dzik porwał charta,
A brytan dzika, bestyja obzarta.
Taki to zwyczaj, rwie jeden drugiego!
Nie masz tu na tym świecie nic dobrego.
Żąda niejeden wziąć, co nie dał, komu –
Czasem się w swoim nie osiedzisz domu¹⁰².

Synkretyzm jest jedną z podstawowych cech poezji Niemiryczowej. Dotyczy zarówno sposobów wyrazu, jak i podjętych przez poetkę tematów. Część utworów w jej dorobku ma bowiem charakter religijny. Religia jest tu raczej barokowa, z tendencją do sensualizacji przedmiotu kultu i żarliwości ocierającej się o dewocję, będących elementami typowej saskiej duchowości:

Śmierć Twoja – Życie moje – Rany Twoje – Zbawienie
Moje.
Niech się przezieram w ranach Twoich, Panie,
I niech co moment serdeczne wzdychanie
Mam za swe grzechy. Niech się łzami myję,
W ranach Twych, Jezu, umieram i żyję¹⁰³.

Większość tekstów religijnych ma formę aktu strzelistego, prostej modlitwy do Opatrzności, Maryi czy Chrystusa z prośbą o wzięcie w opiekę. Tematyka ta potwierdza wysuniętą przez historyków mentalności saskiej tezę, że kobiety, choć brylowały wówczas na salonach i ceniły ich odrębne reguły zachowania, cechowały się również niekwestionowaną pobożnością, w której „Bóg był integralną częścią codziennego świata”¹⁰⁴.

Do Stwórcy, poprzez Ducha Świętego, Niemiryczowa zwróciła się z supliką o natchnienie (podobnie uczyni Konstancja Benisławska):

Duchu Święty, przybywaj i daj to natchnienie,
Żeby koncept, myśl, serce i me rozumienie
Dobre były, prawdziwe i tak doskonałe,
By Stwórca ze stworzenia swojego miał chwałę,
Niechaj piszę, co z Twego natchnienia przypadnie,
A ztąd honor twej łaski otrzymam już snadnie
Jak doczesny, tak wieczny. W pomoc Ciebie wzywam,
Bo bez Ciebie dobrego nic w życiu nie miewam!¹⁰⁵.

W utworach religijnych w pełni objawia się ascetyczny rys Niemiryczowej, rys, który nadał niepowtarzalną formę jej utworom rokokowym, przekształcając je w wierze metafizyczne. Autorka, która mogła znać dzieła Drużbackiej (choć nic nam o tym

¹⁰² W. Gomulicki, *dz. cyt.*, s. 336.

¹⁰³ Tamże, s. 348.

¹⁰⁴ B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 37.

¹⁰⁵ W. Gomulicki, *dz. cyt.*, s. 347–348.

nie wiadomo), wytyczyła własną ścieżkę literacką. I choć jej rymy nie są tak doskonałe, jak w przypadku polskiej Safony, to poruszana przez nią tematyka była odbiciem nastroju epoki. W portrecie dworskiego salonu pełnego wykwintnych dam i galantów wysunęła pisarka na plan pierwszy perspektywę kobiecą (po raz pierwszy w historii polskiej poezji), kreśląc obrazki poetyckie pełne wdzięku, erotyzmu i elegancji, nawet jeśli były one podszyte zwątpieniem w ich życiową wartość.

Najbardziej jednak znaną autorką epoki saskiej jest Elżbieta Drużbacka, skarbnikowa żydaczewska. Autorka *Zbioru rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych* (1752) była klientką rodu Sieniawskich i Sanguszków¹⁰⁶. Pozostawała w niesymetrycznej relacji zarówno z Elżbietą Sieniawską, jak i z Barbarą Sanguszkową, znała więc największe kobiety epoki saskiej. Twórczość Drużbackiej, podobnie jak Niemiryczowej, to w znacznym stopniu utwory poetyckie o zróżnicowanej treści: od wierszy frywolnych po teksty o charakterze religijnym. Zwolennikami i zarazem promotorami jej prac byli bracia Załuscy. Jeden z nich, wydawca poetki, poświęcił jej miejsce w panegiryku przeznaczonym dla uczonych kobiet *Na wielkie płci białogłowskiej tego wieku w Septemprionie zaszczyty*, utwory pochwalne o Drużbackiej pisał także Józef Epifani Minasowicz.

W utworach moralnych, panegirycznych i światowych pojawia się tematyczna różnorodność: są tu i uszczypliwe satyry na dworskie życie i obyczaje, i utwory refleksyjno-religijne o dużym stopniu perswazyjności. Autorka korzystała z tradycji literackiej, przetwarzając nie tylko neośredniowieczne alegorie (Snopek jako biblijna figura życia, Śmierć jako ożywione, rozkładające się ciało), ale także motywy romansowe i sensacyjne. Autorka nie ograniczała się jedynie do poezji, spod jej pióra wyszły także utwory hagiograficzne i fabuły powieściowe. Popularność Drużbackiej w czasach saskich, a także jej docenienie przez krytyków literatury sprawiły, że stała się ona najbardziej dziś znaną poetką staropolską. Niewątpliwie autorka reprezentowała zupełnie nowy wśród kobiet typ pisania, tworzenie nie tylko dla siebie, ale także dla pieniędzy i za pieniądze, stąd znaczna część jej spuścizny to dzieła panegiryczne o różnej wartości literackiej.

Wiek XVIII należał po części do kobiet, mimo nadal aktywnej myśli antykobiecej zyskującej nowe, paradoksalnie oświeceniowe ramy (kobieta traktowana jako umysłowe dziecko lub odmienna od męczyzny istota, która wymaga innej edukacji). Poza wymienionymi tu autorkami trzeba jeszcze wspomnieć o Ludwice z Mycielskich Radziwiłłowej (1729–1771) – po Franciszce Urszuli – drugiej żonie Michała Kazimierza, która pozostawiła po sobie autobiograficzny wiersz w tonacji lamentacyjnej, opisujący stratę swego pierwszego męża¹⁰⁷. Utwór ten, podobnie jak ma to miejsce w *Transakcji* Anny Zbąskiej, koncentruje się na uczuciach i wspomnieniach przeszłości:

¹⁰⁶ Zwróćmy uwagę, że drukowany tom Drużbackiej ujrzał światło dzienne dziewięć lat po wydaniu przez A. Niemiryczową *Krótkiego zebrania ze świata różnych koniektur* (1743).

¹⁰⁷ Utwór wydał R. Krzywy (zob. *Dusza rogata. Autobiograficzny wiersz Anny Ludwicy z Mycielskich Radziwiłłowej*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 4, s. 251–270).

Jak w biednej wiek mój prowadziłam doli,
Nie mówiąc tego przed nikim, co boli.
Płacz mój był tylko świadkiem umartwienia,
Który trwać nie mógł nawet okamgnienia,
Bo w jednym punkcie wypogodzić czoło
Potrzeba było i patrzeć wesoło.
Nie chcę ja jednak wspominać tu tego,
Co się w młodości zdawa być przykrego,
Lecz w doskonalszym wieku utrapienia
Znoszone, Panie, z Twego dopuszczenia
Mężnym umysłem tu krótko wyjawię,
W melancholiji czas sobie gdy trawię.
Po zakończonym z Twojego wyroku
Postanowieniu piętnastego roku
Wiek mojego lubo wyznać muszę,
Żem miała męża, któremu nad duszę
Więcej kochała [...] ¹⁰⁸.

Autorka w formie poetyckiego wyznania przekazuje subiektywne fakty dotyczące jej życia. Poziom utworu nie odbiega znacząco od twórczości znanych poetek saskich, czasami nawet go przewyższa. Ujmująca w twórczości Mycielskiej jest prostota w przekazie uczuć, bezpośredniość ocierająca się o naiwność, często spotykana w relacjach pamiętnikarskich młodych kobiet. Z treści wiersza wyłania się kobieta z krwi i kości, która z pewnością autentycznie przeżywała żalobę po zmarłym ukochanym. Tendencja pamiętnikarsko-autobiograficzna występująca w utworze pojawia się wcześniej w dziele Zbąskiej. To zastanawiający zbieg okoliczności, biorąc pod uwagę, że teksty obu autorek pozostawały w epoce saskiej w rękopisach. Czyżby stała za podobieństwem jedynie popularna forma autobiografii duchowej zakonnic? Czy też istniał jakiś inny wzorzec? Odpowiedź na to pytanie wymaga odrębnych studiów.

Wśród osiemnastowiecznych autorek należy również wymienić Teofilę Glińską (1762–1799), poetkę polskiego oświecenia, autorkę wierszy okolicznościowych (*Bukiet od córki dla matki w dzień imienin tejże, Od tejże, w wilią rocznicy ojca* i *Wiersze imć panny Glińskiej na obraz j. o. księżny Massalskiej, hetmanowy W. Ks. Lit., przez imci p. Szmuglewicza malowany... w Wilnie. Myśli na ustroniu*). Glińska przetłumaczyła również na polski *Hymn Peruanów o śmierci. Z prozy Inkasów pana Marmontela wyjęty i na wiersz przełożony*. Jej twórczość jest kontynuacją kobiecej tradycji saskiej; większość jej utworów pozostała w rękopisie (poza tekstem *Szczorse* i *Hymnem Peruanów* wydrukowanym przez Joachima Chreptowicza w „Magazynie Warszawskim” w 1785). Tematyka dzieł Glińskiej nie odbiega twórczości okolicznościowej i przekładów.

W panoramie osiemnastowiecznych pisarek nie może również zabraknąć Anny Mostowskiej (ok. 1762–ok. 1810), autorki znanej powieści *Strach w Zameczku* ze zbioru *Moje rozrywki* (1806). Autorka, zafascynowana rozwijającą się na Zachodzie powieścią

¹⁰⁸ Treść utworu *Wiersze z melancholij po śmierci śp. męża mego najukochańszego pisane, w których opisane jest całe życie moje* (za: tamże, s. 259).

gotycką, stworzyła kilka „powieści” realizujących wzorzec oświeceniowej grozy¹⁰⁹. Mostowska, jak wiele polskich pisarek przed nią, zajmowała się również tłumaczeniami. Wśród przekładanych przez nią utworów były powiastki *Pokuta* i *Cudowny szafir* Madame de Genlis, moralizującej pisarki oświeceniowej (1746–1830), oraz bajka Apulejusza *Eros i Psyche* z tomu *Zabawki w spoczynku po trudach* (1809). Mostowska, jak wymienione wcześniej autorki, należała do wyższej warstwy społecznej. Część życia spędziła we Francji, ale niestety nie wiemy wiele o jej biografii.

Pomimo różnic talentu, doświadczenia i pozycji społecznej staropolskie autorki łączył co najmniej jeden kompleks wynikający z bardzo wolno zmieniającej się, nieprzychylniej opinii społecznej na temat kobiecej aktywności intelektualnej. Kompleks ten w historii literatury zwie się strachem przed autorstwem, które to pojęcie zaproponowały Sandra Gilbert i Susan Gubar, autorki *Madwoman in the Attic*¹¹⁰. Lęk przed pisaniem był powszechnym doświadczeniem kobiety osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej, która, żeby tworzyć, musiała przezwyciężyć wiele psychicznych i zarazem społecznych trudności. Pisanie bez obaw zależało najczęściej od poparcia większego od niej autorytetu (męskiego członka rodziny, uczonego czy księdza). W przypadku inflanckiej poetki tymi autorytetami są autorzy form zalecających, poprzedzających *Pieśni* i rekomendujących ich lekturę. Ocenę, niejako wpisaną w ten rodzaj twórczości panegirycznej, jeden z nich (zidentyfikowany przez nas Bonifacy Benisławski, łowczy czarniechowski) opiera na porównaniu z inną kobietą poetką, Elżbietą Drużbacką:

Nie chcę Cię, stolnikowo, ani sadzić blisko,
ani równać z skarbnikową, dawną wierszopiską.
Tamta często w swym rymie, jak rodek niewieści
z światem miewa zabawkę, z Kuptenże się pieści, [...]
[2, 1–4]

Zestawienie z inną autorką i powołanie się na stereotypy – nawet jeżeli ostateczny wniosek był pozytywny – mógł z całą pewnością ów lęk przed autorstwem powodo-

¹⁰⁹ Rozwiązanie takiej zagadki, jak w *Strachu w Zameczku*, jest w tych powieściach najczęściej racjonalne. Tym, co do dzisiaj decyduje o wartości tego rodzaju literatury, są próby psychologizacji postaw bohaterów, poznanie ich motywacji i sposobu zachowania. Na Zachodzie powieść gotycka rozwijała się przede wszystkim w Anglii, a o popularności jeszcze w romantyzmie takich autorek, jak Ann Radcliffe (1764–1823), świadczy parodia tego rodzaju pisarstwa pióra Jane Austen w powieści *Opactwo Northanger* (1817/1818).

¹¹⁰ Badaczki nurtu feministycznego polemizowały z tezą Harolda Blooma, który przyczyny sprawczej rozwoju literatury upatrywał w „lęku przed wpływem”. Udowodniły, że odczuwanie owego lęku przy pisaniu ma charakter genderowy i dotyczy jedynie twórców męskich rywalizujących w sferze społecznej z innymi mężczyznami. Piszące wówczas kobiety nie napotykały tego rodzaju trudności, jako że były prekursorkami pisarstwa kobiecego. Ich emocje koncentrowały się przede wszystkim na strachu przed negatywną lub stygmatyzującą oceną dzieła, która była w świadomości zbiorowej również oceną autorki. Książka S. Gubar i S. Gilbert, *Madwoman in the Attic*, Yale 1979 została poświęcona feministycznej analizie tekstów anglojęzycznych autorek dziewiętnastowiecznych, zwłaszcza literaturze wiktoriańskiej, i należy dziś do literaturoznawczej klasyki. Nie została, niestety, w całości przetłumaczona na język polski.

wać. Autorka była niemal zawsze zobligowana do tego, by „autoryzować przez autorytet”¹¹¹. Użycie argumentu Ducha Świętego jako źródła natchnienia (przykład Beniśławskiej i Niemiryczowej) mogło przynajmniej zminimalizować ryzyko negatywnej oceny i uchronić (pośrednio) autorkę od krytyki. Odpowiedzialność za ówczesny stan rzeczy z pewnością ponosił patriarchalny system wartości i wychowanie, w którym przekazywano kobiecie tradycyjne wzorce kulturowe.

Uznawana za jedną z pierwszych polskich poetek¹¹², Anna ze Zbąskich Stanisławska (ur. ok. 1651–1654 zm. ok. 1700) na pierwszej stronie swojego dzieła pisała:

Jeśli zaś książka nie do gustu twego,
ta jej jest wada, że białogłowskiego
Konceptu, a zaś sama rzecz pisana,
to niech nie będzie od ciebie czytana¹¹³.

O dwa pokolenia starsza od Beniśławskiej Barbara Zawisza Radziwiłłowa i jej siostra Maria Beata Zawiszanka nie chciały wydać owoców swojej pracy. Jak pisze Iwona Maciejewska:

Gdy ojciec [obu kobiet – dop. K. Ż.] opublikował swój romans, córka na taki krok się nie zdobyła i *Dianea* pozostała w rękopisie. Wspomina o jej decyzji tajemniczy wydawca romansu tłumaczonego przez jej siostrę, Marię Beatę, który w przedmowie do *Historii Aryjmena* stwierdza, że obie damy miały wielkie obiekcje dotyczące publikacji płodów swego pióra. Powodem miałyby być „wrodzona modestja”, która każe dobrze wychowanym córkom poprzestawać na uznaniu rodziny, a unikać chwały światowej¹¹⁴.

W czasach saskich nadal powszechny był więc lęk kobiety przed byciem osobą publiczną, jako że mogło to narazić na szwank jej reputację. Rozgłos przeczył także skromności, którą kobieta winna zawsze okazywać¹¹⁵. Niechęć do rozpowszechniania dzieł poza bliski, rodzinny krąg (w tym wypadku dość szeroki, bo obejmujący salon w Nieświeżu) podzielała również Franciszka Urszula Radziwiłłowa. Być może nie znałobyśmy jej talentu, gdyby nie upór jej współpracownika. Jak podkreśla Maciejewska:

Wątpliwości co do upubliczniania własnej twórczości nie były chyba rzadkie, skoro z jakichś powodów nie dokończono pierwszej edycji dramatów księżnej Franciszki Urszuli z 1751 roku, którą rozpoczęto jeszcze za życia autorki. Szesnaście sztuk oglądanych wcześniej niejednokrotnie przez nieświeską publiczność ukazało się dopiero po śmierci Radziwiłłowej, za sprawą starań jej teatralnego współpracownika Jakuba Fryczyńskiego¹¹⁶.

¹¹¹ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 239.

¹¹² Warto tu dodać, że słowo „poetka” nie funkcjonowało jeszcze w czasach aktywności E. Drużbackiej (zob. I. Maciejewska, *dz. cyt.*, s. 159).

¹¹³ A. Stanisławska, *dz. cyt.*, s. 1.

¹¹⁴ I. Maciejewska, *dz. cyt.*, s. 159. Cytat z *Historii...* podaję za autorką artykułu.

¹¹⁵ M. Bogucka, *dz. cyt.*, s. 121.

¹¹⁶ Tamże, s. 164.

Podkreślenie płci, która ma odpowiadać za niedoskonałości tekstu, spotykamy także u polskiej Safony, Elżbiety Drużbackiej:

Nie patrz na styl, sens, słowa, kadencyje liche,
Lecz na serce – wszak twoje było proste, ciche.
Czyli mówiłeś do Boga, do wojska, do synów,
Nie szukałeś po księgach wybornych terminów.
Jeśli w mym wierszu gustu nie znajdziesz nareszcie,
Wybaczysz, jak Pan Mądry, bo to są niewieście
Koncepta, które żadnej w nauce praktyki
Nie mają [...] ¹¹⁷.

Pokora, skromność i brak ambicji zostały podkreślone również przez Annę Mostowską. We wstępie do *Moich rozrywek* wydanych w Wilnie w 1806 roku autorka pisała:

Upraszam jednak moich czytelników, aby daleko od siebie wszelką krytykę odrzucili i chcieli mieć wzgląd na to, że te fraszki były pisane szczególnie dla własnej mojej rozrywki. Nie mając nigdy pretensji do tytułu autorki, ceniąc wartość czasu, którego na użyteczniejsze dla mnie zatrudnienia użyć mogłam, nie przyłożyłam nigdy dosyć pracy, aby im dać przynajmniej tę regularność stylu, której koniecznie wyciągają nawet mniejszej wartości dzieła. Słowem, pisałam niedbale, bo mniemałam, że tylko piszę dla siebie i że te powieści nie będą nigdy przez nikogo czytane [...] ¹¹⁸.

Konstancja Benisławska również eksponowała pierwotne przeznaczenie wierszy, które powstały dla „własnej rozrywki”, z tym, że była to „rozrywka” duchowa, *otium cum dignitate*. Prawdopodobnie zatem wraz z wymienionymi tu autorkami, pomimo odmiennych treści, poetka podzielała te same obawy, które wpisują się w szerszy historyczny krąg doświadczenia kobiet piszących, mających w pamięci kulturowe zakazy i normy dotyczące ich zachowania.

Także dedykacje znajdujące się w dziełach kobiet i utwory panegiryczne chwalące autorki zawierały często informację o płci jako czynniku istotnym dla całokształtu dzieła; podkreślano niejednokrotnie niezwykłość twórczości, która – mimo że stworzona przez kobietę – zawiera walory wykraczające poza tradycyjnie przypisane płci zalety. Jakub Fryczyński w *Dedykacji* do tragedii i komedii Radziwiłłowej zwraca się do córek księżnej: Teofili Konstancji i Katarzyny Karoliny (co symptomatyczne, nie wspomina o synach), chwalać ich „dowcip bystry”. Zmarła zaś wówczas autorkę określa „cudem wiedzy” ¹¹⁹, podkreślając tym samym przymioty umysłu, a nie, jak powszechnie zdarzało się w wiekach poprzednich, cnoty niewieście związane ze sferą prywatno-domo-

¹¹⁷ E. Drużbacka, *Opisanie życia świętego Dawida króla izraelskiego*, [w:] *Poezyje Elżbiety Drużbackiej z popiersiem autorki*, t. 2, Lipsk 1837, s. 125.

¹¹⁸ A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Do czytelnika*, [w:] też, *Strach w Zameczku, Posąg i Salamandra*, Kraków 2002, s. 6.

¹¹⁹ J.P. Fryczyński, *Dedykacja*, [w:] F.U. Radziwiłłowa, *Tragedyje i komedyje przednio dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite...*, Żółkiew 1754 [brak numeru strony].

wą¹²⁰. Podobnie przedstawia adresatki dedykacji *Zbioru rytmów duchownych, moralnych i światowych* Elżbiety Drużbackiej Józef Andrzej Załuski, podkreślając przymioty intelektu i kultury literackiej „cnych polskich heroin”: Izabeli z Morszytnów Czartoryskiej, Marii Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej, Eleonory z Waldsteinów Czartoryskiej i Konstancji Poniatowskiej¹²¹. W wydanym przez Załuskiego tomie Drużbackiej znalazły się także utwory pochwalne Józefa Epifaniego Minasowicza, również akcentujące płęć autorki, będącej zarazem jej najwybitniejszą przedstawicielką:

Siedzie w dziewiętnym muz Drużbacka chorze
Z wielką dam polskich imienia ozdobą.
Pisząca w przednim gładki wiersz wyborze.
Ta przyświadczać płci swej mądrość próbą,
Na którą targnąć nie waż się, cenzorze!
Lecz nie dosięgną tej bogini głowy
Nisko przy nogach latające sowy¹²².

Zauważamy więc pewien paradoks: z jednej strony autorki czasów saskich i pisarki oświeceniowe podkreślają „słabość” własnej płci, odpowiedzialną za wszelkie niedoskonałości tekstu, z drugiej zaś strony autorzy dedykacji, form zalecających i panegiryków zwracają uwagę na umysł i rozum kobiet, które nie tylko go posiadają, ale czasem przewyższają w nim mężczyzn. Nadal jednak to męskość jest punktem odniesienia i pożądanym wzorcem zachowania, co dobrze odzwierciedlają panegiryki Angelo Marii Duriniego (w tłumaczeniu Adama Naruszewicza) dedykowane Katarzynie Kossakowskiej:

Że kobieta w mężczyznę, mężczyzna wzajemnie
W płęć się może kobiecą zamienić nikczemnie,
Patrząc na Katarzynę, śmieie wyznać muszę,
Niewieścią ma postawę, ale męską duszę¹²³.

Czasy saskie, pomimo przypisywanego im ogólnego upadku obyczajów, są zatem areną zmagania tradycyjnego wizerunku kobiety, w którym bywała podkreślana jej paśywność, pokora i posłuszeństwo, z obrazem nowym, kojarzonym dziś ze środowiskiem salonów; kobiet aktywnych kulturalnie, obecnych zarówno wśród producentów

¹²⁰ Na temat ewolucji panegiryku adresowanego do kobiet zob. I. Maciejewska, *Za cóż chwalić niewiaśtę? Ewolucja konwencji panegirycznej w ramie wydawniczej czasów saskich*, [w:] *Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. M. Sulejewicz-Nowicka, Z. Gruszka, ze wstępem M. Wichowej, Łódź 2013, s. 217–228.

¹²¹ J.A. Załuski, *Cnym heroinom polskim*, [w:] *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych J. Mci Elżbiety Drużbackiej...*, Warszawa 1752 [bez paginacji]. Prace literackie kobiet są dedykowane zwykle innym kobietom, nie mężczyznom (wyjątkami są listy, pouczenia i przestrogi kierowane do najbliższych, czasem także synów i mężów).

¹²² J.E. Minasowicz, II, [w:] *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych J. Mci Elżbiety Drużbackiej...*, Warszawa 1752, s. 548.

¹²³ Cyt. za: K. Maksimowicz, *Z jakiego powodu komplementowano Katarzynę Kossakowską?*, [w:] *Panegiryk jako element życia literackiego...*, s. 215.

kultury wysokiej, jak i jej konsumentek. Nie ma tu mowy o czasach równości, nadal bowiem dzieła kobiet przede wszystkim dedykowane są innym „damom”: córkom (Radziwiłłowa) lub znaczącym magnatkom (Drużbacka). Pomimo tych spostrzeżeń należy przyznać, że pierwsza połowa XVIII wieku to czas metamorfozy pojęcia kobiecości, nie tylko na światowym, ale także rodzimym gruncie.

Historia tworzenia literatury przez kobiety świeckie rozpoczyna się w Polsce wraz z epoką saską. Wcześniej, ze względu na brak powszechnej edukacji kobiet należących do warstw uprzywilejowanych oraz panujące w kulturze sarmackiej przekonanie, że kobieta nie musi umieć czytać i pisać i wręcz nie powinna tego robić, większość kobiet pozostawała albo analfabetkami, albo ich umiejętności pisania i czytania były na bardzo niskim poziomie. Wraz ze sprowadzeniem francuskiego dworu do Rzeczypospolitej sytuacja jednak powoli zaczęła ulegać zmianie. Królowe wychowane we Francji, w której coraz popularniejsze stawały się kobiece salony towarzyskie, przeszczepiły na polski grunt przekonanie, że kobieta powinna być wykształcona i obyta na tyle, by aktywnie uczestniczyć w spotkaniach towarzyskich. Dowartościowanie eleganckiej dyskusji zbiegło się z uznaniem dla kobiecej korespondencji, dokumentu poświadczającego towarzyskie zakorzenienie i umiejętność wyrażania własnej perspektywy. Listy stały się wówczas „niezłą literaturą”, jak podsumowała Barbara Judkowiak¹²⁴. Te okoliczności w największym stopniu przyczyniły się do nieśmiałych prób kobiecego pióra, których nie możemy już zakwalifikować jako rachunków gospodarskich, lakonicznych wpisów w sylwach czy pism użytkowych. Zanim jednak pojawiła się na widnokręgu Elżbieta Drużbacka, kobieta żyjąca z pióra, jej szlaki przecierały epistolografki i tłumaczki, których praca w pewien sposób była jeszcze usprawiedliwiona przez potrzebę chwili: naleganie przyjaciół (jak głosić będzie tytuł dzieła Konstancji Benisławskiej), rozrywkę dla najbliższych (jak u Franciszki Urszuli Radziwiłłowej) czy psychologiczne pragnienie ekspresji (Anna Zbąska, Ludwika Mycielska).

Pomimo wielu różnic w twórczości kobiet osiemnastowiecznych możemy mówić o kilku cechach wspólnych tej literatury: to eksponowanie emocji i uczuć, np. miłości (Radziwiłłowa, Niemiryczowa), potrzeba upamiętnienia pewnych wydarzeń (Zbąska, Pilsztynowa, Morawska), potrzeba artykulacji lęków i zaznanych krzywd, na którą nie było miejsca w życiu społecznym (Zbąska, Mycielska, „późna” Drużbacka), wreszcie zatrudnienie pióra do „zabawy” z popularnymi konwencjami (Niemiryczowa, Mostowska). Prawie wszystkie te motywy przenikała wiara w kauzalny system rzeczywistości z Bogiem jako nadrzędnym prawodawcą, co znalazło swoje potwierdzenie w liczbie utworów religijnych i filozoficznych u wspomnianych autorek, wśród których próżno szukać literackich skandalistek. Znaczna część z nich pisała bowiem także utwory moralistyczne (jakby zgodnie z przekonaniem, że kobieta odpowiada za odpowiednie „prowadzenie się” rodziny), część nawet stworzyła modlitewniki (jak niewymieniona wcześniej Anna z Radomickich Działyńska, autorka *Summy duchownej* z 1759 roku). Twórczość wszystkich tych kobiet, w większości mało oryginalna, częściowo odtwórcza,

¹²⁴ B. Judkowiak, *dz. cyt.*, s. 18.

jest odbiciem nastroju całego wieku, jego intelektualnych blasków i cieni, uprzedzeń i postępu, jaki dokonał się pod wpływem rozwoju nauki i prawa.

Na tle kobiecej literatury staropolskiej dzieło Benisławskiej rysuje się jako praca dość konwencjonalna. Poetka idąc tropem tradycji, która – jeśli pozwalała kobietom na działalność literacką, to przede wszystkim na pisanie tekstów religijnych – stworzyła zbiór poświęcony *sacrum*. Jej utwory zostały dodatkowo ograniczone przez konwencję pacierza, kierującą uwagę czytelnika na tekst kanoniczny, od którego zależne są kolejne wersy utworów *Pieśni*. Sygnałem o aprobachji jej twórczości są teksty zalecające napisane przez osoby z rodziny, otwierające tom. Wyjątkowe jest natomiast to, że poetka wydała zbiór drukiem, nie pozostawiając swych wierszy w rękopisie, jak czyniło wiele magnatek i szlachcianek. Dzięki temu jej nazwisko powinno znaleźć się obok takich poetek, jak Anna Stanisławska, Antonina Niemiryczowa czy Elżbieta Drużbacka. Nie dlatego, że poezja Benisławskiej jest wybitna, ale dlatego, że dzięki wydaniu drukiem, autorstwo *Pieśni* na trwałe wpisało się do historii literatury kobiecej.

Rozdział II

Opis doświadczenia mistycznego (mistyka świętej Teresy z Ávila i świętego Jana od Krzyża) Cechy mistyki kobiecej

1. FILOZOFIA MISTYKI I MISTYKA TEREZJAŃSKA

Mistyka i mistycyzm nie są tym samym. Istnieje między nimi relacja zależności; mistycyzm jest bowiem religijnym podejściem do rzeczywistości, które uznaje możliwość specyficznego rodzaju poznania, poznania mistycznego. Mistyka nie jest jednak terminem *stricte* chrześcijańskim, choć Louis Bouyer, francuski teolog i współtwórca Kościoła po Soborze Watykańskim II, twierdził, że ze względu na osobowy charakter doświadczenia mistycznego (pomiędzy dwoma odrębnymi podmiotami: człowiekiem i Bogiem, a nie na przykład pomiędzy podmiotem i nieosobowym Kosmosem, jak w buddyzmie), mówić o mistyce można tylko na niwie chrześcijańskiej¹.

Mistyka w paradygmacie religijnym jest w istocie spotkaniem dwóch podmiotów na drodze intelektualnej i emocjonalnej, ma więc charakter wewnętrzny i różni się od poznania zewnętrznego, zwykle określanego jako „objawienie”². Doświadczenie mistyczne jest więc zinterioryzowane, ale – co podkreślają badacze – zawsze świadome i bezpośrednie³. Oznacza to, że przeżycia mistyczne nie wykluczają, jak się powszechnie uważa, władzy intelektu z epistemologicznego pola, ani też nie są one zmediatyzowane przez jakiś trzeci, dodatkowy czynnik. Podmioty spotykające się na gruncie mistycznym, choć ich status wyjściowy jest inny (ograniczoność i skończoność człowieka

¹ L. Bouyer, *Wprowadzenie do życia duchowego. Zarys teologii ascetycznej i mistycznej*, tłum. L. Rutkowska, Warszawa 1982, s. 207.

² M. Gogacz, *Filozoficzne aspekty mistyki*, Warszawa 1985, s. 8.

³ Zob. tamże, s. 10 i L. Bouyer, *dz. cyt.* s. 191.

oraz doskonałość i nieskończoność Boga), w momencie spotkania stają się (niemal) tym samym, następuje bowiem upodobnienie pod względem rodzaju (boskość unii mistycznej), ale nie pod względem stopnia (człowiek pozostaje bowiem odrębnym substancjalnym bytem, chociaż „udzielają się” mu cechy Boga). Jak pisał o mistyce Mieczysław Gogacz:

[...] doświadczenie mistyczne jest ludzkim poznaniem Boga, jako istnienia, poznaniem spowodowanym przez Boga dzięki Jego udostępnieniu się intelektowi człowieka bezpośrednio, bez rozumowań i pojęć, nagle i na chwilę, [...] mistyk wie, iż właśnie doświadcza Boga⁴.

Na czynniki umożliwiające ścieżkę mistyczną zwracał z kolei uwagę Bouyer, podkreślając ontologiczną moc miłości Boga do ludzi i ludzi do Boga:

Miłość bowiem upodabnia nas do Boga i uzdalnia do poznania tego, co On nam objawił. Dzięki niej poznanie prawd wiary nie jest już pełne ciemności, jak to było na początku, ale staje się prawdziwym współbrzmieniem z ich treścią, opartym na prawdziwej współnaturalności [współistotowości, uczestniczenia w bycie – dop. K. Ż.]⁵.

Możemy mówić o dwóch głównych odmianach mistyki chrześcijańskiej ukształtowanej na filozofii greckiej. Pierwsza z nich, dziś mniej popularna, to teoria podkreślająca rolę łaski uświęcającej w procesie bezpośredniego poznania Stwórcy, związana w największym stopniu z myślą świętego Tomasza z Akwinu. Łaska uświęcająca to trwała dyspozycja podmiotu, który dzięki Boskiej przychylności jest w stanie doświadczyć *sacrum* bezpośrednio⁶. Problematyczny do dziś jest w Kościele status łaski uczynkowej, wspomnianej przez świętego Tomasza jako „ilość dobra potrzeba do wykonania czegoś”⁷, a więc takiej, która wymagałaby od człowieka działania. Łaska uświęcająca w ujęciu Akwinaty (a przed nim świętego Augustyna) warunkuje doznanie mistyczne u jednostek nią dotkniętych, nie jest cechą wszystkich ludzi i zupełnie nie zależy od ich woli. W tym ujęciu poznanie mistyczne jest ekskluzywne i zarazem nadnaturalne, dokonuje się poprzez akt, działanie Boga, a nie człowieka i koresponduje w znacznej mierze z popularnym w okresie potrydenckim kwietyzmem. Cytowani przez podręczniki jezuickie moliniści twierdzili wprost, że „kto chce sam działać, obraża Boga”⁸. W tym ujęciu jedynie Bóg odpowiada za poznanie mistyczne, On je inicjuje, wybierając – zgodnie tylko ze swoim zamysłem – jednostkę spośród ogółu wiernych. W katolicyzmie przyjęto, że bierność człowieka w bezpośrednim procesie poznania Boga nie wyklucza jego starań o obdarzenie go łaską, człowiek wierzący powinien bowiem mieć zawsze nadzieję na owo poznanie. Ostatecznie jednak ani asceza, ani modlitwa

⁴ M. Gogacz, *dz. cyt.*, s. 54.

⁵ L. Bouyer, *dz. cyt.* s. 182.

⁶ P. Urbański, *Natura i łaska w poezji polskiego baroku. Okres potrydencki. Studia o tekstach*, Kielce 1996, s. 9.

⁷ Zob. tamże i por. L. Bouyer, *dz. cyt.*, s. 53.

⁸ Cyt. za: P. Urbański, *dz. cyt.*, s. 73.

nie ułatwiają mistycznego spotkania, wszelka aktywność pozostaje bowiem po stronie Boga. Nie można więc na nią zapracować, bo „*gratia*” (łac. łaska) jest, jak wskazuje jej nazwa, zupełnie darmowa⁹.

Drugie rozumienie mistyki zakłada jej procesualny charakter. Teoria ta, wywodząca się z pism Orygenesesa, uwypukla rolę człowieka w dojściu do zjednoczenia z Bogiem¹⁰. Doświadczenie mistyczne, rozumiane jako najwyższy etap poznania Stwórcy, oparte jest na dwóch założeniach wywodzących się jeszcze z filozofii greckiej. Pierwsze z nich, wyartykułowane już przez świętego Augustyna, zakłada przyczynę celową wszystkich bytów – wszelkie stworzenie, w tym także dusza ludzka, naturalnie dąży do Boga. W tym ujęciu, opartym na koncepcji Arystotelesowskiej entelechii, rzeczywistość ma charakter teleologiczny, a mistyka jest jej ukoronowaniem. Zarazem wszelkie zdarzenie ma także przyczynę sprawczą. Skoro więc istnieje doznanie mistyczne, to przyjmuje się, że istnieje również to, co je wywołało. W porządku wiary tym kimś jest oczywiście Bóg. To założenie, podobne do kartezjańskiego dowodu na istnienie Boga, podkreśla, podobnie jak pierwsza koncepcja mistyki, aktywną rolę Najwyższego w poznaniu mistycznym. Zarazem cała ta procesualna teoria staje się bardziej koherentna: z jednej strony do poznania Boga popycha sam Stwórca, przyczyna sprawcza wszystkiego, a z drugiej strony, dusza ludzka, jak wszelkie inne stworzenie, ma charakter celowy i spełnia się w poznaniu tego, do czego z natury dąży, w poznaniu Boga. Dyspozycja do tego poznania dana jest wszystkim ludziom, lecz jedynie niektórzy za sprawą swojej woli i wiary ją rozwijają. Na tym założeniu opiera się w zasadzie większość nowożytnych koncepcji mistycznych, w tym mistyka reńska, terezańska i sulpiciańska. Różnice pomiędzy nimi opierają się na innych proporcjach działania jednostki, większej lub mniejszej roli łaski, ascezy czy modlitwy, ale schemat umożliwiający samo doznanie pozostaje ten sam.

Siłą sprawczą tej zmiany, jak i cechą samej relacji człowiek-Bóg, miałyby być miłość, przez część teologów (między innymi świętych Bonawenturę i Bernarda) stawiana w poznaniu rzeczywistości na równi z rozumem lub też wyżej niż sam intelekt¹¹. Jej rola jest szczególnie ważna w misticie oblubieńczej, czerpiącej z Pieśni nad Pieśniami i zwanej mistyką nupcjalną. Jak pisał święty Jan od Krzyża: „W tych zaślubinach dokonuje się tak ściśle połączenie dwóch natur i takie zespolenie ludzkiej i boskiej natury, że nie tracąc swego bytu każda z nich zdaje się być Bogiem”¹².

Miłość jako cecha owej relacji traktowana jest tu jako „odmiana obecności”¹³, aspekt samego objawienia Boga, a nie prosta emocja. Zarazem uczucie to ma co

⁹ Tamże, s. 8.

¹⁰ L. Bouyer, *dz. cyt.*, s. 170.

¹¹ Inaczej niż u świętego Tomasza, u którego intelekt odgrywa najważniejszą rolę. M. Gogacz, *dz. cyt.*, s. 14 i 35.

¹² Cyt. z *Pieśni duchowej* (22,5) za: M. Chmielewski, *Przemiana człowieka na drodze zjednoczenia z Bogiem według św. Jana od Krzyża*, [w:] *Na drodze zjednoczenia z Bogiem*, red. J.W. Gogola, Kraków 2000, s. 128.

¹³ Tamże, s. 107.

najmniej dwie odmiany: antycznego *erosa* i chrześcijańską *agape*. Pierwszą z nich określa pragnienie kogoś lub czegoś, druga zaś jest bezinteresownym darem¹⁴. Oczywiście pierwsza z nich towarzyszy człowiekowi, druga jest cechą samego Boga, ale na etapie drogi mistycznej dochodzi do stłumienia pragnienia na rzecz bezinteresowności. Upodobnienie i utożsamienie z Bogiem miałyby się więc dokonywać przy pomocy wszechogarniającej miłości, która jest miłością samą w sobie i dla siebie, a nie ze względu na coś. Mistycznym ideałem chrześcijańskim będzie więc miłość do Boga jako najwyższego Dobra i Doskonałości, a nie miłość ze względu na strach przed karą, interesowność czy pragnienie wywyższenia. I choć taka forma miłości towarzyszy religii, to nie ma ona nic wspólnego z mistycznym doznaniem miłości prowadzącej do zjednoczenia duszy i Boga. *Agape* jest także skutkiem udziału łaski w poznaniu bezpośrednim, jej doświadczenie wiąże się zatem nie tyle z wypracowywaniem odpowiedniej postawy, ile z Boskim aktem ułatwiającym (umożliwiającym?) mistykę¹⁵.

Z pojęciem miłości łączy się również kontemplacja, zagadnienie powiązane z teorią mistyczną. Głównym rodzajem kontemplacji jest tu kontemplacja włana, efekt łaski i działania Ducha Świętego w człowieku¹⁶. Kontemplacja rozumiana szerzej jest wyższym etapem drogi mistycznej, sposobem oglądu Boga, „trwaniem w podziwieniu i zachwycie”, który prowadzi bezpośrednio do zrozumienia prawd objawionych i zjednoczenia¹⁷. Świadomość kontemplacyjna łączy się z ostatnim etapem mistyki i wymaga nie tylko wyłączenia zmysłów zewnętrznych, ale także obecności łaski uświęcającej i darów Ducha Świętego, bez których jednostka nie jest w stanie widzieć Boga „twarzą w twarz”, a więc doświadczyć go bezpośrednio¹⁸.

To widzenie, będące synonimem poznania, w pismach mistycznych zwykle ujęte jest za pomocą wspomnianego określenia biblijnego dotyczącego bezpośredniego spotkania Boga (Wj 33, 11; Ps 27, 8–9). W teologii nosi ono miano wizji uszczęśliwiającej (*visio beatifica*) i stanowi zapowiedź szczęścia eschatologicznego¹⁹. Doświadczenie mistyczne ma bowiem charakter czasowy, a jego status, choć realny, wymyka się doświadczeniu zarówno jawy, jak i snu, będąc odrębnym i swoistym rodzajem ludzkiego doświadczenia.

Klasyczny podział etapów mistycznych na oczyszczenie, oświecenie i zjednoczenie, którym odpowiadają metaforycznie trzy etapy życia ludzkiego (dzieciństwo, młodość i dojrzałość) oraz trzy teksty biblijne (Księga Przysłów, Księga Koheleta i Pieśń nad

¹⁴ L. Bouyer, *dz. cyt.*, 20.

¹⁵ Tamże, s. 172.

¹⁶ M. Gogacz, *dz. cyt.*, s. 65 i 84.

¹⁷ Tamże, s. 65.

¹⁸ Dla części teologów darów tych udziela Bóg w momencie sakramentu chrztu. Zob. M. Chmielewski, *Jezus Chrystus w mistyce*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. J. Duchniewski i inni, t. 7, Lublin 1997, s. 1380.

¹⁹ M. Gogacz, *dz. cyt.*, s. 46.

Pieśniami) wywodzi się od Orygenes²⁰. Proces mistyczny ma charakter wstępujący, a więc odpowiadają mu metafory lotu i wznoszenia się, a także nieregularny i czasem niezrozumiały dla podmiotu stan psychofizyczny, co odzwierciedla metaforyka przenikającego się światła i ciemności. Pokróćce przyjrzymy się teraz tym etapom.

Droga oczyszczenia ma charakter ascetyczny. Z tego powodu badacze czasem łączą z sobą ascetykę i mistykę, widząc w tej pierwszej wstęp do drugiej²¹. Oczyszczenie rozpoczyna się od świadomości grzechu i *metanoi*, nawrócenia na ścieżkę duchową, czemu towarzyszy wstyd i poczucie winy podmiotu²². Etap ten może mieć charakter czynny, wówczas to nasze wysiłki, dyscyplina medytacji i trwania w modlitwie przyczyniają się do puryfikacji duszy. Może mieć ono jednak także charakter bierny, gdy działanie łaski oczyszczającej zmienia kondycję jednostki bez jej udziału. Co więcej, etap ten nie jest ścisły i może mieć charakter cykliczny, pojawiając się również na innych odcinkach drogi mistycznej²³.

W trakcie oczyszczenia jednostka, żałując za swoje grzechy, czyni pokutę i stara się o zapanowanie nad zmysłami zewnętrznymi, a także nad wyobraźnią i pamięcią²⁴. Czynności te łączą się z pojęciem „nocy ciemnej” i „nocy zmysłów”, w których dzięki wyłączeniu instrumentarium sensorycznego zmienia się także przedmiot i sposób jego poznania²⁵. Może tu pojawić się również „ciemna noc miłości”, w której uczucie to zmienia charakter z ludzkiego *erosa* na Boską *agape*. Na etapie oczyszczenia modlitwa ustna zaspokajająca nasze zmysły jeszcze dominuje, choć może już pojawić się stan oschłości duszy, brak radości i znużenie modlitwą, wynikające z postępującej przemiany człowieka²⁶.

Kolejnym etapem ścieżki mistycznej jest oświecenie. Wówczas intelekt, nierozproszony zmysłami, kieruje swą uwagę bezpośrednio na Boga, a modlitwa przybiera najczęściej formę supliki do Chrystusa²⁷. Częściej niż strach pojawia się wtedy pragnienie męki, a symbol krzyża wyznacza ideał życia kontemplacyjnego i stanowi „księgę wszelkiej wiedzy”²⁸. Poznanie następuje tu bowiem przez tajemnicę dwoistej natury Syna Bożego, która jest wzorem dla mistyka. W oświeceniu wzmaga się także działanie *agape* rozświetlającej mroki oczyszczenia i niewiedzy, które wynikają z działania

²⁰ L. Bouyer, *dz. cyt.*, s. 170. Podział ten występuje w *De triplici via* Świętego Bonawentury, dzieła w największym stopniu odpowiedzialnego za popularność tego schematu. Trójetapowy podział drogi mistycznej często funkcjonował w traktatach rodzimych, choćby w napisanym dla norbertanek *Elementarzyku życia duchowego* Mikołaja z Mościsk (Kraków 1626).

²¹ Zob. np. S. Ciesielska-Borkowska, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939, s. 31.

²² M. Gogacz, *dz. cyt.*, s. 134.

²³ L. Bouyer, *dz. cyt.*, s. 180.

²⁴ M. Chmielewski, *Przemiana człowieka...*, s. 118.

²⁵ M. Gogacz, *dz. cyt.*, s. 65.

²⁶ Tamże, s. 136.

²⁷ Tamże, s. 164.

²⁸ Tamże, s. 165.

zmysłów wewnętrznych; na tym etapie cnoty jednostki przeważają już nad jej wadami. Intelktualna rola miłości była podkreślana przez neoplatoników teologów: Pseudo-Dionizego Aeropagite, Bonawenturę i Bernarda z Clairvaux jako konieczna do zjednoczenia ze Stwórcą²⁹. Zarazem etap oświecenia, jak pisał Ignacy Loyola, to szczególnie niebezpieczny odcinek na drodze do Boga, ponieważ kuszenie szatana jest tu szczególnie groźne³⁰. Aktywność zła wzmacnia się w walce o duszę człowieka.

Ostatnim, najwyższym etapem mistycznym jest wspomniane już zjednoczenie z Bogiem. Jak wiemy, natura tego zjednoczenia ma charakter niejasny, a filozofia musi tu ustąpić miejsca teologii i wierze. Unia mistyczna to zarazem kres drogi duszy ku Bogu, jej cel i najwyższe szczęście. To także doznanie – za pomocą czystego intelektu – najwyższej i doskonałej miłości Stwórcy, w której następuje przeobstwienie ludzkiej natury. Człowiek staje się więc albo równy Bogu (Mistrz Eckhart), albo, jak stwierdził Piotr Urbański, jest „prawie Bogiem”³¹. W późnośredniowiecznej mistyce dominikańskiej Mistrza Eckharta, zwanej także mistyką esencjalną, najważniejszą rolę w zjednoczeniu pełnił rozum³². W XVI wieku doszło do pewnego rodzaju zmiany, która uwarunkowała później cechy mistyki terecjańskiej i, bardziej ogólnie, barokowej. Tą zmianą była przewaga elementu emocjonalnego (afektywnego) nad intelektem w poznaniu bezpośrednim, co występowało już w średniowiecznej duchowości franciszkańskiej³³. To z zakonu Franciszka wywodził się święty Bonawentura, piszący o mistycznych zaślubinach z Chrystusem jako istocie unii mistycznej.

Jak zauważyliśmy, w mistyce chrześcijańskiej pojawia się postać Syna Bożego, który uosabia dwie natury: Boską i ludzką. Współistotowość, której symbolem jest Chrystus, to zarazem efekt unii mistycznej pomiędzy człowiekiem i Bogiem. Jak pisze Gogacz:

Chrystus, który jest Bogiem i zarazem człowiekiem, przystosował w sobie, jako jednej osobie o dwu naturach, w sobie jako człowieku, to nieskończone, wewnętrzne życie Boga do miary ludzkiej. Chrystus, i tylko Chrystus jako Bóg i Człowiek, uczynił Boga kimś obecnym w człowieku. Tylko więc Chrystus może nam przekazać wewnętrzne życie Boga jako dostosowane do pojemności człowieka. Nie można więc zetknąć się z Bogiem poza Chrystusem³⁴.

²⁹ P. Urbański, *dz. cyt.*, s. 14.

³⁰ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ożóg SJ, Kraków 1996, p. 1, 10.

³¹ P. Urbański, *dz. cyt.*, s. 75.

³² A.M. Haas, *Szkoły późnośredniowiecznego mistycyzmu*, [w:] *Duchowość chrześcijańska. Późne średniowiecze i reformacja*, red. J. Raitt, tłum. P. Bluszczyński, Kraków 2011, s. 143.

³³ Zmianę tę obrazuje różnica w podejściu do intelektu i uczuć w pismach dwóch teologów późnośredniowiecznych: Jana Gersona i Mikołaja z Kuzy. Kuzańczyk, próbując pogodzić rolę intelektu i miłości jako czynników decydujących o unii mistycznej, podkreślił ich wzajemną zależność. Jak twierdził – nie może istnieć miłość skierowana ku drugiemu, jeżeli podmiot nie ma jakiegoś pojęcia o przedmiocie tej miłości. U Gersona z kolei dominuje jeszcze wizja mistycyzmu spekulacyjnego, właściwego dla pism Eckharta (zob. A.M. Haas, *dz. cyt.*, s. 174–176).

³⁴ M. Gogacz, *dz. cyt.*, s. 126.

Podążając ze słowami Syna Bożego z Ewangelii św. Jana: „Ja jestem drogą” (14, 5), mistyka chrześcijańska stała się wybitnie chrystocentryczna³⁵. Oznacza to, że mistyk poprzez proces dochodzenia do Boga przechodzi ontologiczną przemianę. Jak w Chrystusie, tak też w człowieku w doświadczeniu mistycznym mają się skupiać dwie natury³⁶. Zanim jednak dojdzie do przeobóstwienia, podmiot winien podążać *via crucis*, naśladować cierpienie i pokorę Syna Bożego.

Chrystus jest zatem dla mistyka wzorem. Jego znaczenie dla życia wiernych nie ogranicza się jednak tylko do mistyki. Jak wiemy, ma on również decydujące znaczenie w ćwiczeniach ascetycznych, które mogą być wstępem do ścieżki mistycznej. Jak pisał Ignacy Loyola, pod nazwą ćwiczeń duchowych:

[...] rozumiemy każdy rachunek sumienia, rozmyślanie, kontemplację, modlitwę ustną i myślną oraz wszystkie inne czynności duchowe – stosownie do tego, co niżej powiemy. Bo jak przechadzanie się, chodzenie i bieganie to ćwiczenia cielesne tak ćwiczenia duchowe to przygotowywanie i usposobienie duszy po to, żeby się pozbyć nieuporządkowanych przywiązań, a gdy się ich już pozbędziemy, żeby szukać woli Bożej i odnajdywać ją w ułożeniu własnego życia tak, by zbawić duszę³⁷.

W ciągu czterech tygodni ascezy i samodyscypliny wierny ma rozważać fakty z życia Syna Bożego:

Pierwsza [refleksja – dop. K. Ż.] się zajmuje rozważaniem i kontemplowaniem grzechów, druga – życiem Chrystusa, Pana naszego, aż do Niedzieli Palmowej włącznie, trzecia – męką Chrystusa, naszego Pana, a czwarta – zmartwychwstaniem i wstąpieniem do nieba z dodaniem trzech sposobów modlitwy³⁸.

Celem tak zarysowanych ćwiczeń jest wyzbycie się przywiązania do świata i skierowanie uwagi ku Bogu, prawdziwemu celowi życia człowieka. Podkreślenie wagi uczucia, pokory i pragnienia, wywodzące się z teorii mistycznych świętych Bonawentury i Bernarda z Clairvaux, zyskało w tej epoce specyficzny wyraz; droga Chrystusa była zarazem drogą krzyża i łoża, a *eros* łączył się tu z *agape*, by w mistycznej pełni podmiot przeżył ekstazę – percypowanie metafizycznego szczęścia w ludzkiej epistemologii.

Poświęćmy teraz chwilę najważniejszym twórcom hiszpańskiej mistyki Złotego Wieku: świętej Teresie z Ávila i świętemu Janowi od Krzyża³⁹. Oboje należeli do zakonu

³⁵ M. Chmielewski, *Jezus Chrystus w mistyce*, s. 1380.

³⁶ W teologii zjawisko to nazywa się chrystomorfozą. Zob. tenże, *Przemiana człowieka...*, s. 114.

³⁷ I. Loyola, *dz. cyt.*, p. 1,1.

³⁸ Tamże, p. 1,4.

³⁹ Jezuita Sebastian Nuceryn (Orzeszko) przetłumaczył prawie wszystkie dzieła świętej Teresy: *Żywot Świętej Teresy z włoskiego na polskie przełożony i skrócony* (1608), *O fundacjach zakonu i klasztorów karmelitów i karmelitanek bosych s. Teresy obojga fundatorki księgi* (1623), *Droga doskonałości* (1625) i *Zamek wewnętrzny albo Gmachy dusze ludzkiej* (1633). Karmelici boski zebrali dzieła Nuceryna w 1664/1665 roku w dwóch tomach *Ksiąg duchownych świętej matki Teresy od Pana Jezusa* – tym wydaniem posługiwała się cała kultura XVII i XVIII wieku. Nuceryn był również odpowiedzialny za sprowadzenie karmelitek z Niderlandów, o czym wspomina autor żywota Jadwigi Stobieńskiej, pierwszej przeoryszy zreformowanego konwentu polskich karmelitanek (zob. *Krótkie zebranie żywota świątobliwego Matki Anny a Jezu [...] przez*

karmelitów, łączyła ich także relacja nauczyciela (Teresa) i ucznia (Jan). Święta Teresa jako reformatorka zakonu, odwołując się do karmelickiej tradycji pierwszych konwentów, wprowadziła do zgromadzenia model cenobicki – harmonijne połączenie *vita contemplativa* i *vita activa*, w którym równie ważne jak monastyczna samotność, było braterstwo i siostrzeństwo członków wspólnoty⁴⁰. Teoria życia mistycznego świętej Teresy nie narodziła się jednak w próżni, do XVI wieku bowiem w zakonie czytano *Księgę instytucji pierwszych mnichów* Filipa Ribota (XIV wiek), w której przedstawiono model zjednoczenia z Bogiem, oparty na „otwarcu serca” na Jezusa⁴¹. Celem członków zakonu było w nim zjednoczenie z Bogiem jako wyraz rozwoju życia duchowego. Na tym podglebiu narodziła się myśl świętej Teresy i jej ucznia, Jana od Krzyża.

Teresa z Ávila weszła w świadomą polemikę z zarysowanym powyżej podziałem drogi mistycznej, proponując nieco zmodyfikowaną terminologię i rozkład etapów mistycznych. Cała ścieżka prowadząca do zjednoczenia z Bogiem ma w jej koncepcji charakter końcowego etapu modlitwy wewnętrznej. Sam kres medytacji może mieć dwojaki charakter: zjednoczenia lub też „zachwycenia”, czyli ekstazy⁴². Sprzeciw Teresy wobec tradycyjnego podziału podyktowany był przede wszystkim brakiem rozważań o człowieczeństwie Chrystusa na wyższych etapach ścieżki mistycznej (po oświeceniu), które miały się przenieść w sferę abstrakcji⁴³. Święta podała również własną definicję teologii mistycznej, w typowym dla niej języku, łączącym prostotę i emocjonalność. Mistyka to:

[...] coś, co takie sprawuje zawieszenie duszy, że dusza jakby wychodzi z siebie. Wola w tym stanie kocha; pamięć staje się jakby zatracona; rozum, ile mi się zdaje, nie myśli ani się nie gubi, będąc jakby przerażony wielkością tych rzeczy, które ogląda, bo Bóg chce, żeby rozumiał, że z tego, co mu w tej chwili ukazuje Boski Jego majestat, nic a nic nie rozumie⁴⁴.

W *Księdze życia*, autobiografii pisanej na rozkaz spowiedników, święta kilkakrotnie entuzjastycznie wypowiada się o pismach świętego Augustyna z Hippony („Gdym

W. O. Stefana od św. Teresy, *niegdy prowincjała, napisane*, [w:] K. Górski, M. Borkowska, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*, Warszawa 1984, s. 83). Ponadto Ks. Ireneusz od Zwiastowania częściowo był autorem *Ksiąg duchownych świętej Teresy* (1664) i *Listów* (1672).

Jana od Krzyża przetłumaczył na łacinę Andrzej Brzechffa (*Opera mystica* 1639). Kolejne wydania w języku polskim były mniej lub bardziej udanymi, często anonimowymi, przekładami z tego języka: *Rozmowy zbawienne oblubieńca z oblubienicą swoją* (1766 Berdyczów), *Abrys żywota... bł. Jana od Krzyża 1675 (z okazji zaliczenia go w poczet błogosławionych)*, *Krzyż nie bez łaski* (1726 Warszawa), *Hostyja wieczności* (1728), *Strumień łask nieprzebranych*, *Nowenna* (1762 Berdyczów), *Rozmowy zbawienne oblubieńca z oblubienicą swoją* (Berdyczów 1766).

⁴⁰ Co istotne, karmelici nie mieli żadnego charyzmatycznego założyciela w rodzaju świętego Dominika czy świętego Franciszka. Odwoływano się więc do wierzeń wspólnoty maryjnej z góry Karmel, dla której protoplastą był starotestamentowy Elias. Zob. K.J. Egan, *Karmelici*, [w:] *Duchowość chrześcijańska. Późne średniowiecze i reformacja*, red. J. Raitt, Kraków 2006, s. 51–54.

⁴¹ Tamże, s. 55.

⁴² Św. Teresa z Ávila, *Księga życia*, tłum. H.P. Kossowski, Warszawa 2001, s. 175.

⁴³ Tamże, s. 179.

⁴⁴ Tamże, s. 97–98.

zaczęła czytać *Wyznania*, zdawało mi się, że widzę w nich swój obraz”⁴⁵), wiele razy je przy tym cytując⁴⁶.

Droga mistyczna wiedzie przez modlitwę wewnętrzną, dzielącą się na trzy główne etapy, którym mogą towarzyszyć takie stany, jak oschłość duszy (niechęć do modlitwy) i zmiany w zachowaniu i funkcjach ciała (niekontrolowany płacz, omdlenie czy pozbawienie zmysłów). Teresa nie wspomina o drodze oczyszczającej, która, wraz z drogą oświecającą i zjednoczeniem, zawiera się w pewnym sensie w całokształcie pojęcia modlitwy wewnętrznej. Język opisu jest żywy i barwny, autorka bardzo chętnie sięga do przenośni obrazowych, takich jak metafora ogrodu i wody potrzebnej do jego nawodnienia, która ma obrazować poszczególne etapy ścieżki mistycznej⁴⁷. Jest ona również zwolenniczką kultu świętych (zwłaszcza Józefa, pod którego wezwaniem ufundowała klasztor w Ávila) oraz kultu maryjnego często wspominając o objawieniach Matki Boskiej⁴⁸. Święta przyznaje się również do momentów zwątpienia i własnych ograniczeń w osiąganiu kolejnych etapów modlitwy:

Tak mało miałam zdolności do przedstawiania sobie rzeczy samym rozumem, że czego nie widziałam na oczy, tego żadną miarą nie umiałam uprzytomnić sobie w wyobraźni, jak to umie wielu innych, którzy tworzą sobie obrazy w myśli i tym sposobem ułatwiają sobie skupienie się na duchu⁴⁹.

Drugi stopień modlitwy wewnętrznej, przypominający oświecenie, to przede wszystkim stopniowe „wyłączenie” *sensorium*, a także aktywności rozumu, który „działa tu tylko z przerwami”⁵⁰. Ten etap święta nazywa modlitwą odpocznienia, ponieważ po trudach oschłości i trudności w koncentracji na konkretnym przedmiocie medytacji w pierwszym stopniu, tutaj podmiot zaczyna cieszyć się bliskością Boga. Oderwanie duszy od rzeczywistości materialnej to nie tylko wzgarda marności ziemskich, ale także rozerwanie przywiązania do bliskich⁵¹. To także filozofia podejrzliwości wobec samych siebie:

Nie łudźmy się, jakkolwiek by się nam zdawało, byśmy już posiadali daną cnotę, dopóki nie będzie przeciwnością doświadczona. Nigdy nie dowierzajmy samym sobie, nigdy nie ustawajmy w czuwaniu i baczności na siebie, dopóki żyjemy⁵².

Trzeci stopień modlitwy jest kontynuacją „odpocznienia” drugiego stopnia. Władze duszy zostały tu jakby uśpione, a działanie to zasługa przede wszystkim Boga⁵³. Święta

⁴⁵ Tamże, s. 95.

⁴⁶ Tamże, s. 94–95, 119.

⁴⁷ Tamże, s. 107.

⁴⁸ Tamże, s. 321.

⁴⁹ Tamże, s. 94.

⁵⁰ Tamże, s. 132.

⁵¹ Tamże, s. 297.

⁵² M. cyt.

⁵³ Tamże, s. 147.

Teresa opisuje ten stan za pomocą poetyckich metafor: „jest to chwalebny nierozum, jest to niebieskie szaleństwo”⁵⁴. Na plan pierwszy wysuwają się tu odczucia samej duszy, która w większym stopniu niż na poprzednich etapach odczuwa swoje uwięzienie w ciele, widząc zarazem przemienienie w Boga. Wola i rozum stają się pochłonięte kontemplacją Boga i jedynie wyobraźnia może jeszcze się przeciwko temu buntować⁵⁵. Etap ten jest bardzo podobny do zjednoczenia.

Najwyższym etapem poznania Boga jest ekstaza albo zachwycenie mistyczne. Ma ono odmienny charakter od zjednoczenia, ponieważ dusza znajduje się całkowicie we władaniu Boga, a jej władze nie pełnią tu już żadnej roli. W stanie zachwycenia Bóg może pokazać duszy przygotowany dla niej po śmierci świat, na który składają się rozkosze nieba⁵⁶. Podmiot odbywa podróż mistyczną za sprawą obłoku czy wiatru, które wznoszą go do sfery *sacrum*. W niej ogląda ona Boską prawdę, która powoduje przemiany nie tylko w życiu duchowym podmiotu, ale także w jego ziemskim zachowaniu. W tym stanie przemienienie jednostki nie jest chwilowe, a stałe: „Bóg jest duszą jej; on wziął ją w swoją pieczę, on przyświeca jej, ciągle jakby stoi przy boku jej, strzegąc, by go nie obraziła, przymnażając jej łaski i pobudzając ją, aby mu służyła”⁵⁷. Przeżycie ekstazy powoduje zarazem nawrócenie człowieka i jego przemianę. Jak pisze święta Teresa:

Wobec tamtej jasności [Boga – dop. K. Ż.] jasność naszego słońca wydaje się ciemnością. Słowem, żadna, choćby najwyższa i najprzenikliwsza wyobraźnia nie zdoła przedstawić sobie blasku tej jasności [...] ani tej przewyższającej szczęśliwości, jaką mię to widzenie napełniało⁵⁸.

Szczęście bezpośredniego poznania Boga jest dla człowieka niewyobrażalne i jedynie mistyk byłby w stanie naprawdę zrozumieć drugiego mistyka. Powiązanie duszy z ciałem sprawia, że odczucia te mają przeważnie słodko-gorzki charakter:

Gdy cierpię prześladowanie, choć z jednej strony wedle ciała i zmysłów cierpię i smucę się, ale dusza weseli się i czuje wyższość swoją, jakby królowa w królestwie swoim, mająca wszystko pod nogami swymi i wszystkim władająca; nie wiem, jak to być może, by dwa uczucia tak przeciwne mogły iść z sobą w parze, ale tak jest⁵⁹.

Rozwój myśli terezańskiej, w tym mistyki oblubieńczej, sprawił, że z czasem jej cechą charakterystyczną stało się cielesne obrazowanie zjednoczenia, a także zaślubin mistycznych duszy z Chrystusem, na wzór relacji Kościoła z Bogiem.

Kolejny wielki mistyk Złotego Wieku, Jan od Krzyża, zdołał wypracować własną koncepcję mistyczną, różniącą się od teorii jego mistrzyni. Pisma Jana, *Podróż na górę*

⁵⁴ M. cyt.

⁵⁵ Tamże, s. 155.

⁵⁶ Tamże, s. 175.

⁵⁷ Tamże, s. 195.

⁵⁸ Tamże, s. 369–370.

⁵⁹ Tamże, s. 292–293.

Karmel i Noc ciemna, są czymś w rodzaju podręcznika dla osób chcących się zjednoczyć z Bogiem.

Negatywną bohaterką dzieła Jana od Krzyża jest materia. Autor, podążając platońską ścieżką dzielącą świat na ducha i materię, całkowicie odrzuca to, co podpada pod zmysły (a więc ma charakter przypadłości) i ze zmysłów się rodzi. Negatywny charakter mają więc nie tylko dobra materialne, ale też wyobrażenia i marzenia (także o Bogu), wynikające z pobudzeń ludzkiej fantazji⁶⁰. O Bogu można bowiem myśleć jedynie przez zaprzeczenia, opróżniając uprzednio władze duszy z wszelkich pojęć i wyobrażeń. Bóg jest bowiem dla człowieka niepoznawalny i jako taki może być przedmiotem jedynie teologii apofatycznej. W tym punkcie teoria Jana różni się zasadniczo od idei Teresy, która krytykowała teologię mistyczną za postulat przerwania medytacji nad cierpieniem i życiem Chrystusa w wyższych stopniach ścieżki mistycznej. Jan bezwzględnie stoi na stanowisku konieczności odrzucenia wszelkich zwyczajów, opinii i przekonań zakorzenionych w ludzkiej percepcji, w tym także wyobrażeń o cierpieniu i ofierze Syna Bożego, tworzonych na ludzką modłę⁶¹. Wszędzie bowiem tam, gdzie działa natura ludzka, a w myślenie miesza się powszechne doświadczenie świata, może także pojawić się szatan prowokując do błędów i niesłusznego zadowolenia z siebie⁶².

Kluczem do zrozumienia teorii świętego Jana od Krzyża jest pojęcie nocy, a zwłaszcza jej najważniejszej odmiany, czyli tak zwanej nocy ciemnej. Noc implikuje pojęcie ciemności, które w teorii hiszpańskiego mistyka ma charakter pozytywny. Ciemność bowiem, a za nią noc, są określeniami właściwymi dla procesu mistycznego, w którym „dusza idzie jakby po ciemku”⁶³. Ta ciemność nocy to nic innego jak stan, w którym dusza pozbywa się wszystkiego, co związane jest z jej ludzką naturą: to oczyszczenie zmysłów i ducha (trzech władz duszy: rozumu, pamięci i woli) za pomocą rozmyślań i wysiłku człowieka (noc czynna) oraz w drugiej kolejności – oczyszczenie za sprawą działania łaski i samego Boga (noc bierna zmysłów i ducha, które składają się na noc ciemną). Mistyka Jana ma więc dwuetapowy charakter, który dzieli się na mniejsze odcinki, poczynwszy od czynnej nocy zmysłów i ducha, po bierne odmiany tego procesu. Zarazem kontekst ciemności, w którą wchodzi dusza w procesie zjednoczenia, odnosi się również do nieadekwatności organów poznania człowieka wobec istoty Boga. Dlatego On sam jawi się rozumowi jako „noc ciemna”⁶⁴. Jest to bowiem zjawisko

⁶⁰ Święty Jan od Krzyża, *Podróż na górę Karmel. Noc ciemna*, tłum. B. Smyrak, Kraków 2002, s. 115.

⁶¹ Inne dzieło Jana, *Pieśń duchowa*, jest komentarzem do poetyckiego obrazu poszukiwań Oblubieńca-Chrystusa przez duszę-Oblubienicę. Jest ono, jak zapewnia autor w prologu, metaforycznym zapisem drogi mistycznej: poczynwszy od oczyszczenia, przez oświecenie, po zjednoczenie. Całość utrzymana została w stylistyce bliskiej PnP i ma charakter mistyki nupcjalnej (zob. tenże, *Pieśń duchowa*. Dostępny: <https://www.karmel.pl/piesn-duchowa-2/3/> [dostęp: 5.05.2022]).

⁶² Diabeł w myśli Jana od Krzyża to postać czynna i przewrotna, mogąca imitować – do pewnego stopnia – działanie łaski Boskiej, a także naśladować cuda i objawienia. Zob. tenże, *dz. cyt.*, s. 209.

⁶³ Tamże, s. 22.

⁶⁴ Tamże, s. 24.

ponadnaturalne, które przekracza porządek ludzkiego poznania, oślepiając podmiot w pierwszym kontakcie z *sacrum*⁶⁵. Dopiero w procesie oczyszczenia ze wszystkiego, co związane ze światem ludzkim, ciemność ta może stać się dla duszy światłem i Boską jasnością, symbolem najwyższej wiedzy i obecności Boga.

Zarówno w prologu *Podróży na górę Karmel*, jak i w *Nocy ciemnej*⁶⁶ autor umieścił zbudowaną z ośmiu strof pieśń o wyraźnie odrębnym refrenie, odnoszącym się w metaforyczny sposób do odczuć samej duszy w procesie zjednoczenia⁶⁷. Pierwsze dwie strofy wskazują na zmysłowe i duchowe oczyszczenie duszy, i to im mistyk poświęcił szczególną uwagę:

W noc jedną pełną ciemności,
Udręczeniem miłości rozpalona,
O wzniosła szczęśliwości!
Wyszłam nie postrzeżona,
Gdy chata moja była uciszona.
Bezpieczna pośród ciemności
Przez tajemnicze schody osłonią,
O wzniosła szczęśliwości!
W mroki ciemności, w ukrycie wtulona
Gdy chata moja była uciszona⁶⁸.

Na drugim stopniu drogi mistycznej, czynnej nocy ducha, po wyzwoleniu się z władzy zmysłów, dusza ludzka powinna skoncentrować się na wyobrażeniach i pragnieniach przenikających jej władze: rozum, wolę oraz pamięć⁶⁹. Podobnie jak w przypadku zmysłów, „uciszenie” ich aktywności winno odbywać się poprzez ascezę. Władze duszy odpowiadają trzem cnotom teologicznym, które w trakcie ćwiczeń pojawiają się w ich miejsce: rozumowi odpowiada wiara, woli – miłość, a pamięci – nadzieja⁷⁰. Po wyrzeczeniu się siebie na poziomie duchowym cnoty te pełnią kluczową rolę na drodze do zjednoczenia z Bogiem. Są one zarazem drogowskazem podczas „nocy ciemnej”, w której podmiot został już ogołocony zarówno ze zmysłów, jak i ze wspomnianych

⁶⁵ Por. z cytatem biblijnym: „A był obłok ciemny i oświecający noc” (Wj 14, 20).

⁶⁶ Polski wydawca traktuje oba traktaty jako część tej samej pracy. *Podróż na górę Karmel* zawiera opis zaleceń i ostrzeżeń właściwych dla oczyszczenia w nocy czynnej zmysłów i ducha, natomiast *Noc ciemna* dotyczy oczyszczenia biernego i wyższych etapów mistyki wraz ze zjednoczeniem. Teza o ich powiązaniu tłumaczy także obecność tej samej pieśni w prologach obu tych prac (zob. Święty Jan od Krzyża, *dz. cyt.*, s. 8–9).

⁶⁷ Tamże, s. 13–15 i 347–349.

⁶⁸ Tamże, s. 13 i 347. Przekład o. Bernarda Smyraka próbuje zachować właściwości poetyckie oryginału. Przekład filologiczny brzmi: „W noc ciemną / z żądzą, w miłościach rozpłomieniona / och, radosne szczęście! / wyszłam niezauważona / gdy uspokoił się mój dom / po ciemku bezpieczna / ukryta za tajemniczymi schodami / och, radosne szczęście! / Po ciemku i w hełmie / gdy uspokoił się mój dom” [tłum. – K. Ż]. Widzimy już, że oryginał nasycony jest symbolami i metaforami, które nie zawsze wybrzmiewają w polskiej wersji wiersza.

⁶⁹ Tamże, s. 88.

⁷⁰ Tamże.

władz z ich pragnieniami, wyobrażeniami i pojęciami. W stanie tym może pojawić się oschłość duszy, będąca efektem wyczerpania i trudu ascezy, jest to jednak stan przejściowy, właściwy dla odradzającej się w Bogu duszy⁷¹. Oschłość jest zarazem jednym z trzech znaków „brzasku kontemplacji”, z wyobraźnią zdolną trwać przy Bogu oraz rodzącą się w miejsce woli jednostkową miłością, która sprawia, że trud oczyszczenia nie wydaje się już tak ciężki⁷². Wówczas pojawia się stan odpocznienia, właściwy dla wyższych etapów mistycznych. Tutaj jednak ma on charakter przejściowy, przygotowujący duszę do największego trudu mistyki, przejścia przez noc ciemną.

Po nocy biernej zmysłów może nastąpić noc bierna ducha, punkt, na który wznosi się niewiele dusz⁷³. Oczyszczenie ducha jest procesem najbardziej dla duszy bolesnym, a jego skutki może odczuwać także ciało⁷⁴. Wówczas Stwórca:

Pozostawia umysł w ciemności, wolę w oschłości, pamięć w próżni, a odczucia duszy w największym utrapieniu, goryczy i przykrości. Pozbawia ją odczucia i smaku, jaki przedtem miała z dóbr duchowych. To ogołocenie jest bowiem jednym z warunków, jakie są potrzebne dla ducha, dla wprowadzenia doń i złączenia z nim duchowej formy ducha, która jest zjednoczeniem w miłości⁷⁵.

Tutaj dopiero, po nocy czynnej i biernej zmysłów, duch poznaje wzniosłość Boga, a poznanie to początkowo jest „ciemną kontemplacją”⁷⁶. Im bardziej Bóg oczyszcza duszę z jej nawyków, tym bardziej „promień ciemności”⁷⁷, znak Jego działania, staje się w duszy jaśniejszy. To rozplócenie duszy dokonuje się za sprawą miłości, a jego działanie ma charakter oczyszczający. Ten ostatni etap puryfikacji, jak pisze Jan, jest sam w sobie straszny, a sam proces można porównać do ognia czyścącego⁷⁸.

Zarówno propozycje Teresy, jak i Jana, znalazły trwałe miejsce w całokształcie życia duchowego zreformowanego zakonu. Nurt terezańsko-sanjuanistyczny ma charakter doświadczalno-opisowy i skupia się przede wszystkim na jednostce w jej indywidualnym przeżyciu *sacrum*⁷⁹. Cechą mistyki karmelitańskiej jest dowartościowanie centrum bycia jednostki, jej duszy, która sama w sobie może mieć (Jan) lub ma (Teresa) potencjał religijny. W tym mistycznym ujęciu wznoszenie się ku Bogu jest zdeterminowane przez wejście w samego siebie.

⁷¹ Tamże, s. 94.

⁷² Tamże, s. 133.

⁷³ Tamże, s. 399.

⁷⁴ Wówczas mogą pojawić się, tak jak w opisach zjednoczenia świętej Teresy z Ávila, spontanicznie wylane łzy, nudności i osłabienie ciała (zob. tamże, s. 401).

⁷⁵ Tamże, s. 405.

⁷⁶ Tamże, s. 409.

⁷⁷ Tamże, s. 408.

⁷⁸ Tamże, s. 438.

⁷⁹ J. Gogola, *Mistyka Karmelu*, Kraków 2017, s. 14.

2. SWOISTOŚĆ MISTYKI KOBIECEJ

Ostatnie badania wykazały, że mistyka kobieca różni się od mistyki męskiej zarówno frekwencją niektórych metafor, jak i sposobem obrazowania zjednoczenia z *sacrum*⁸⁰. Różnice te oparte są na odmiennych od męskich wzorcach życia i działania kobiet w dawnych wiekach.

Jak wykazała Caroline Bynum, rozwój duchowości kobiet był w średniowieczu nieregularny i spotykał się z próbami ograniczania duchowej autonomii kobiety; przykładem tego jest znaczny spadek liczby świętych i mistyczek w wieku XV i XVI⁸¹. Co więcej, okazało się wówczas, że funkcjonujący w zbiorowej wyobraźni obraz świętej w znacznym stopniu podobny był do wizerunku czarownicy, obie bowiem postrzegano jako opętane (przez Ducha Świętego albo szatana), często również na ich ciałach odnajdywano ślady hierofanii (stygmaty, znamiona)⁸². Także żywoty świętych kobiet i mężczyzn wykazują istotne różnice; o ile u kobiet podkreślano zwykle element „duchowego dorastania” do świętości i fakt cierpienia w życiu doczesnym, o tyle u mężczyzn najczęściej sama *metanoia* miała charakter nagły, a życie po nawróceniu cechowało się większą sprawczością i działaniem. Różnice społeczne określające *modus vivendi* każdej z płci przełożyły się na inny model opisu doświadczenia mistycznego, inną metaforykę i, częściowo, także aksjologię. Jak pisał swego czasu o mistyczkach Jakub z Vitry (XIV wiek): „Niektóre z tych niewiast ogarnęła tak silna i cudowna miłość do Boga, że dosłownie schły z pragnienia i przez lata z trudem zdołały jedynie podnosić się z łoża”⁸³. Mistyka kobieca w średniowieczu pełna była już akcentów eksponowanych przez jej późniejszą siostrę, terezjańską mistykę oblubieńczą. Kobiety podkreślały w niej rolę miłości w zjednoczeniu z Chrystusem, siłę swego pragnienia, a także cielesne aspekty owej unii mistycznej. Czy poza wzorcami w pismach świętego Bonawentury i Bernarda z Clairvaux, których teorię mistyczki sobie szczególnie upodobały, stało za nimi coś jeszcze?

Przywołać można tu myśl Simone de Beauvoir, autorki *Drugiej płci*, która stwierdziła: „Kobieta wzrasta w przekonaniu, że miłość jest jej najwyższym powołaniem; kochając mężczyznę szuka w nim Boga”⁸⁴. Postępując za tym spostrzeżeniem, stawiamy tezę, że mistyczka starałaby się przenieść modelową relację związku z mężczyzną w sferę *sacrum*; w miłości tej zarazem odbijałaby się transcendencja samego wyobrażenia o miłości – jako sile przekraczającej różnego rodzaju ograniczenia: „Miłość ziemską spleta się z miłością boską nie dlatego, że ta ostatnia jest sublimacją pierwszej, lecz

⁸⁰ Zob. C. W. Bynum, *Religijność kobiet w późnym średniowieczu*, [w:] *Duchowość chrześcijańska*, t. 2: *Późne średniowiecze i reformacja*, red. J. Raitt, Kraków 2011, s. 123–141.

⁸¹ Kościół interweniował też wcześniej, cechując się dużą podejrzliwością wobec kobiecych wizji i objawień. Przykładem tego jest spalanie na stosie w 1310 roku Małgorzaty Porete jako heretyczki (zob. tamże, s. 130).

⁸² M. cyt.

⁸³ Cyt. za: tamże, s. 134.

⁸⁴ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. M. Leśniewska, G. Mycielska, Warszawa 2014, s. 756.

dlatego, że pierwsza jest też dążeniem do transcendencji, do absolutu”⁸⁵. Charakter doświadczenia religijnego kobiety w tym ujęciu byłby zdominowany przez określone ograniczenia w życiu społecznym. Na sensualny i erotyczny charakter mistyki kobiecej wskazują zapiski świętej Teresy z Ávila, która za pomocą metafor kojarzących się ze sferą seksualną w taki sposób opisała jedną z swych ekstaz:

Anioł miał w dłoni długą pozłocistą włócznię, którą od czasu do czasu wbijał mi w serce i wypychał w głąb trzewi. Kiedy wyciągał włócznię z powrotem, czułam się tak, jakby miał mi zaraz wyrwać wnętrzności, i gorzałam boską miłością. Jednego jestem pewna, że błogość przenika wewnątrz moich trzewi i czuję, że się wszystko tam wewnątrz rozdziera, kiedy mój duchowy małżonek wyciąga strzałę, którą je przebił⁸⁶.

Ciekawszy może od owego języka i czynników determinujących tego rodzaju opisy wydaje się cel życia mistycznego kobiety. Według de Beauvoir spełnienie mistyczne jest odbiciem aspiracji samej kobiety, która w określonych czasach nie mogła (lub nie chciała) zrealizować ich na płaszczyźnie innej niż religijna. Jak pisze autorka:

Upojenie wypełnia duszę narcystki, kiedy całe niebo staje się jej zwierciadłem, jej boski obraz jest nieskończony jak sam Bóg i nigdy nie przemienie – jednocześnie zaś czuje w piersi – płonącej, drgającej, wypełnionej miłością po brzegi – duszę stworzoną, odkupioną, umiłowaną przez Ojca Niebieskiego; obejmuje więc w uścisku swego sobowtóra, samą siebie, za pośrednictwem Boga nieskończenie wywyższoną⁸⁷.

Mistyczka jest w tym ujęciu jednostką podkreślającą swoją ludzką wyjątkowość. Za jej stan odpowiada szereg czynników: od stłumienia przez społeczeństwo jej humanistycznych aspiracji po określony psychiczny typ, w którym pragnienie rzeczy wysuwa się na pierwszy plan (u Beauvoir to narcyzm, a u Zygmunta Freuda histeria). Potwierdzeniem intuicji Beauvoir są teksty samych mistyczek, wskazujące na zatarcie się w ich świadomości własnego ciała i ciała Boga. Jak twierdziła w swoich wizjach mistycznych wywodząca się z beginek niderlandzkich Hedwijch (XIII wiek), w czasie pełni mistycznej widziała ona siebie samą zasiadającą na tronie Boga⁸⁸. To utożsamienie się z ciałem i wyższość afektu nad intelektem w mityce oblubieńczej wpisały się w późnośredniowieczną *via crucis*, opis męki i pasji Chrystusa, tak często obecny w pismach mistyczek⁸⁹. Ciało Syna Bożego zyskało tu dwojaki wymiar; z jednej strony było symbolem cierpienia fizycznego, efektem męki stanowiącej element odkupienia, z drugiej zaś strony, jako ciało mężczyzny doskonałego, nawet zniekształcone przez cierpienie, stało się przedmiotem gorącego pożądania mistyczek, które w łozu często widziały krzyż. Ta dialektyka tłumaczy erotyczny wymiar ran i krwi Chrystusa w pismach religijnych, nie tylko zresztą mistyczek.

⁸⁵ M. cyt.

⁸⁶ Cyt. za: tamże, s. 759.

⁸⁷ Tamże, s. 760.

⁸⁸ C.W. Bynum, *dz. cyt.*, s. 144.

⁸⁹ Tamże, s. 164.

Z tego powodu tekst, w którym opisane zostało doświadczenie mistyczne, w znacznej mierze opiera się na symbolu i parafrazie, odnoszących się zwykle do przeżyć archetypicznych⁹⁰. Precyzyjny opis zjednoczenia nie jest jednak możliwy ze względu na strukturę samego doznania:

Język mistyczny jest paradoksalny i nieadekwatny, ponieważ będąc rozwlekłym, obszernym, złożonym, mówi o doświadczeniu najprostszym z możliwych; domagając się artykulacji linearnej, wyraża punkt. Tekst mistyczny nie tyle jest opisaniem tego punktu, ale jakby usiłowaniem osiągnięcia go; nie tyle drobiazgowym protokołem doświadczenia mistycznego, co raczej echem najgłębszych doznań⁹¹.

Można więc postawić tezę, że istnieje kobieca odmiana mistyki, która przekłada się na sposób jej zapisu. Założenie to podpierają dwa dowody, z których każdy ma nieco inny charakter. Pierwszy, argument z porządku metafizycznego, opiera się na uznaniu, że wszelka mistyka jako fenomen o charakterze niedyskursywnym (a przynajmniej mniej dyskursywnym niż język opierający się na porządku logicznym; istnieją však narracje o mistyce) jest z natury kobieca. Dzieje się tak dlatego, że, jak zauważył Jean-Noël Vuarnet:

Uosobiona w oblubienicy Chrystusa (*sponsa Christi*) kobiecość zunifikowana, kobiecość zarówno mężczyzny, jak kobiety, nie wywodzi się ani z ideału ascetycznego, ani z religijnej powszedniości. Nie na czasie, poza czasem, chociaż osadzona w historii, postawa mistyczna, zdawałoby się nieruchoma, wpisuje się w przygodę ekstatyczek i będzie ich przygodą⁹².

Zatem mistyka wykorzystująca pojęcie duszy-Oblubienicy Boga z natury ma już charakter kobiecy. Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego dusza jest Oblubienicą? Korzenie tego zjawiska sięgają z pewnością głębin ludzkiej (mitycznej i przedchrześcijańskiej) świadomości religijnej, ale na poziomie teologicznym można ten fakt wytłumaczyć, odnosząc się do charakteru relacji zawartych w idei Trójcy Świętej. Wszystkie osoby Boskiej triady pełnią, jak wiemy, określone funkcje rodzinne: Bóg jest Ojcem i Synem, Duch Święty, choć najmniej w więziach rodzinnych określony, także pełni funkcję swego rodzaju potomstwa Boga lub Jego żeńskiego pierwiastka⁹³. Maryja zaś, w świadomości religijnych mas stojąca niemal tak wysoko jak Chrystus, objęła dwie kolejne role społeczne: panny i matki. Jak dalej zauważa Vuarnet:

Jednej tylko roli brak Bogu pośród symbolicznych ról: roli Małżonki. Nie dlatego, by Bóg, który może być Matką, nie mógł być Kobietą. Po prostu żadna męska rola nie jest możliwa, gdy stoimy przed Bogiem. Dlatego właśnie mistycy mogą stać się tylko kobietami (motywnie duszy oblubienicy) lub dziećmi. Co do kobiet, to zjednoczone z Bogiem i niesfrustrowane własną płcią, rozwijają się w mistyce szczęśliwiej niż mężczyźni – jako córki, oblubienice lub matki: córki Ojca, oblubienice Ojca, matki Ojca [...] ⁹⁴.

⁹⁰ M. Chmielewski, *Semiotyka tekstu mistycznego*, „Roczniki Teologiczne” 1993, z. 5, s. 95.

⁹¹ Tamże, s. 96.

⁹² J.N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2003, s. 7.

⁹³ Tamże, s. 17.

⁹⁴ Tamże, s. 18.

Tezę Vuarneta poniekąd poświadcza także Georges Bataille, który wskazywał na ofiarny charakter miłości mistycznej, w której dusza, na wzór zachowania kobiety w tradycyjnej relacji miłosnej, musi ofiarować się *sacrum*⁹⁵. Z powodu takiego charakteru związku, zarówno dusza mistyka, jak i mistyczki, będzie, na wzór Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami (3, 1–2), poszukiwać swego dopełnienia, czyli Boga:

Na łożu mym nocą szukałam
umiłowanego mej duszy,
szukałam go, lecz nie znalazłam.
„Wstanę, po mieście chodzić będę,
wśród ulic i placów,
szukać będę ukochanego mej duszy”.

Rola człowieka, mistyka, musi być w tym ujęciu aktywna, ale tylko w takim stopniu, który otworzy jednostkę na sferę *sacrum* – nie zaprzecza to całkowitej „kobiecej”, a więc pasywnej naturze. Otwarcie na Stwórcę, w zależności od teorii, jaka przydaje mocy łasce Boskiej w zjednoczeniu, musi dokonać się co najmniej na płaszczyźnie świadomości i woli. W tym sensie gest mistyka będzie gestem powtórzenia *Fiat* Dziewicy na propozycję uczynienia z niej mieszkania Boga⁹⁶. Mieszkanie to, zanim stanie się siódmym pokojem terezańskim (*el cuarto*), miejscem religijnej ekstazy i spokoju, musi zostać odpowiednio przygotowane. Przygotowanie to nie zmienia reaktywnego charakteru natury mistyka (jego możliwości działania w stosunku do Boskiego podmiotu są znikome), którego duszę Boskość może wchłonać lub nią zawładnąć. Ta logika, nawet przy akcentowaniu aktywnej woli człowieka, sprawia, że w tej nierównej relacji bliższy jest on raczej przedmiotowi niż podmiotowi – jego ofiarowanie, choć świadome, czyni go na poziomie metafizycznym – pasywnym uczestnikiem relacji. Dlatego, jak pisze Vuarnet: „w postaci kobiecej metafory wyraża się niemal zawsze nieredukowalna różnica czyniąca mistyków – mężczyzn i kobiety – prawdziwymi reprezentantami innej płci”⁹⁷. A inna płeć, jak wiadomo z lektury Simone de Beauvoir, zawsze jest kobietą⁹⁸.

Resumując, możemy stwierdzić, że – przyjmując tezę Vuarneta – istnieje tylko mistyka kobieca. Taki wniosek będzie uprawniony w przypadku ujmowania mistyki jako specyficznego rodzaju narracji, narracji, w której przyjmiemy za aksjomat kobiecego charakteru duszy mistyka. Zaprezentowane powyżej ujęcie syntetyczne mistyki, choć ważne dla zrozumienia jej wewnętrznej logiki, nie jest dla nas decydujące. Nie wymaga bowiem od badacza pogłębionej analizy tekstu, oferując gotowe rozwiązanie problemu. Mistyka bowiem jest – i jest taka z natury – kobieca. Po prostu.

Istnieje jednak jeszcze jedno ujęcie problemu kobiecej mistyki. Wyjaśnienie kulturowo-społeczne. Pamiętając o tezie Vuarneta i bynajmniej nie odrzucając jej, można

⁹⁵ G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1998, s. 216.

⁹⁶ J.N. Vuarnet, *dz. cyt.*, s. 118.

⁹⁷ M. cyt.

⁹⁸ S. de Beauvoir, *dz. cyt.*, s. 91.

spróbować zróżnicować teksty mistyczne ze względu na ich płciowe sprawstwo⁹⁹. Okazuje się bowiem, że nie należy pomijać cielesnego aspektu podmiotowości. Pisał o tym teolog i mnich benedyktyński Anselm Grün:

Religijność i płciowość są dwiema najpotężniejszymi siłami życia. Ten, kto uważa je za siły pierwotnie antagonistyczne, głosi naukę o wiecznym rozdarciu duszy. Ten, kto czyni z nich nieprzejednanych wrogów, rozdziera ludzkie serce¹⁰⁰.

Nie istnieje zatem mistyka bez miłości, która odwołuje się do cielesnych źródeł, i miłość, która nie pragnie w mistyczny sposób przekroczyć samej siebie. Dzieje się tak ze względu na charakter kondycji egzystencjalnej jednostki. Jak pisał Georges Bataille: „Jesteśmy istotami nieciąglymi, osobnikami umierającymi samotnie u kresu niepojętej przygody, ale tęsknimy za utraconą ciągłością. Nie możemy znieść sytuacji, która przykuwa nas do naszej przypadkowej, przemijającej indywidualności”¹⁰¹. Natura człowieka jest więc skończona, ale obie sfery, *sacrum* i *profanum*, jako siły obecne w życiu jednostki od początków jego istnienia (*sacrum* pod postacią wyższej siły, ale także i wyższych uczuć), nawzajem się uzupełniają. Stałym pragnieniem człowieka i zarazem siłą napędową rozwoju kultury było bowiem wyjście poza to, co biologiczne¹⁰². Mistyka jest oczywiście (podobnie jak miłość) taką transgresją. Jak pisze dalej mnich: „Religia nie jest wysublimowaną erotyką, lecz eros jest przeżyciem religijnym koncentrującym się na napięciu płci”¹⁰³. Jako że „integracja seksualności i mistyki była przede wszystkim doświadczeniem kobiet”¹⁰⁴, można wyodrębnić z mistyki taką jej odmianę, która będzie definiować to doświadczenie.

Kobieca mistyka będzie zatem integralną częścią mistyki *par excellence*, co oznacza, że różnice warunkujące jej dystynktywność opierają się na zmianie czy przesunięciu semantycznych akcentów w stosunku do ogólnego wzorca. Akcenty te wynikają z różnego doświadczenia płciowości:

Czy chodzi o mężczyznę, czy o kobietę, dusza jest dla każdego czytelnika Pieśni nad Pieśniami rodzaju żeńskiego: Oblubienica. [...] Z tego jednak świata pochodzi seksualne brzemień ciała. I to w tym świecie dochodzi do nieuchronnego i koniecznego przekazu doświadczenia – za pomocą ciała [...]. Pod tym względem możliwe jest, a nawet uprawnione, odróżnienie mistyki kobiecej od męskiej¹⁰⁵.

⁹⁹ Tego rodzaju praktyka znajduje swe odbicie w piśmiennictwie naukowym (zob. np. M. Górecka, *Średniowieczna mistyka kobiet jako osobliwy fenomen kulturowy Europy*, „Roczniki Humanistyczne” 2004, t. 53, z. 4, s. 227–240).

¹⁰⁰ A. Grün, G. Riedl, *Mistyka i eros*, tłum. M. Ruta, Kraków 1998, s. 5.

¹⁰¹ G. Bataille, *dz. cyt.*, s. 18.

¹⁰² Poświadczają to liczne prace C. Levi-Straussa, który udowodnił, że podstawą kultury była wymiana kobiet (jako daru-potlaczu) i zakaz kazirodstwa (inkluzywny charakter kultury wobec wsobnego charakteru rozmnażania się wśród zwierząt), tworzące pierwsze reguły społeczne. Tezę tę przejrzyście omawia i komentuje G. Bataille, *dz. cyt.*, s. 185–207.

¹⁰³ Tamże, s. 77.

¹⁰⁴ Tamże, s. 9.

¹⁰⁵ N. Vuarnet, *dz. cyt.*, s. 91.

Jako odmiana mistyki ujętej całościowo, mistyka kobieca funkcjonuje obok takich kategorii jak „mystyka oblubieńcza” czy „mystyka pasyjna”; może z nich czerpać częściową inspirację. Myśl mistyczna jako taka, ze względu na jej znaczącą odrębność od innych światopoglądów (na przykład od racjonalistycznego podejścia do rzeczywistości), jest zazwyczaj łatwa do identyfikacji. Problem z podziałem i klasyfikacją zjawisk pojawia się przy analizie dokonywanej w ramach systemu mistycznego, ponieważ nieostrość określeń, symboli i nieadekwatność oddania przeżycia w dostępnym mistykom i mistyczkom języku, zarówno dyskursywnym, jak i opartym na emocjach, jest problemem immanentnie wpisany w mistycyzm. Toteż o mistycyzmie kobiecym (i związanej z nim mistyce kobiecej) w tym kontekście możemy z całą pewnością – i bez kontrowersyjnych zastrzeżeń – mówić (pomijając pierwszy dowód, ontologiczny, łączący mistykę *par excellence* z kobiecością), jeśli mamy na myśli kobiece autorstwo¹⁰⁶. Gdy zaś chodzi o jasne dystynkcje wynikające z samej narracji, to trudno rozstrzygnąć o całkowitej odmienności przeżycia mistycznego kobiet od przeżycia mężczyzn, choć niewątpliwie tego rodzaju esencjalizm stanowi pokusę dla wielu badaczy. Wynika to w znacznej mierze z zaprezentowanego wyżej dowodu ontologicznego, łączącego całość mistyki z kobiecością. Czasami jednak mężczyźni i kobiety mówią innym głosem, nawet jeżeli nie zdają sobie z tego sprawy¹⁰⁷.

Idąc dalej tym tropem, przytoczmy zaproponowany przez Vuarneta podział mistyki już w ramach doświadczenia przeżywanego przez kobiety¹⁰⁸. Pozwoli nam to na uświadomienie sobie charakteru i swoistości różnic zachodzących w obrębie mistycznego przeżycia.

Pierwsza kategoria zaproponowanego przez badacza podziału, być może historycznie najwcześniejsza, związana ze spokojną kontemplacją neoplatoników, to mistyka panińska (reprezentowana przez Hildegardę z Bingen). Nie używano w niej określeń zaczerpniętych z Kantyku Salomonowego, koncentrując się raczej na spekulacji niż na mistycznych godach. Jest to zarazem mistyka otchłani i kresu ludzkich możliwości. Druga kategoria, mistyka narracyjna, odzwierciedla się w języku dialogów (Brygida Szwedzka), objawień i wielości bohaterów, pojawiających się w umyśle (albo przed oczami) mistyczki na wzór powieści przygodowej lub dzieła dydaktycznego. Bohaterowie wizji i objawień najczęściej przekazywali w nich informacje dotyczące przyszłości i losów narodów. Trzeci gatunek, mistyka lustrzana, zwana również ekstazą panoptyczną,

¹⁰⁶ Choć w odniesieniu do staropolskiej twórczości kobiecej – zwłaszcza zakonnej – trudno jest mówić o jednoznacznie kobiecym autorstwie. Trzeba przyjąć raczej koncepcję „autorstwa funkcjonalnego”, które nie wyklucza zapisywania, kopiowania, dopisywania i uzupełniania tekstu mistyczki przez inne kobiety.

¹⁰⁷ M. Górecka nazywa mistykę kobiecą „afektywną” lub „przeżyciową” (zob. M. Górecka, *dz. cyt.*, s. 227). Nie wydaje się jednak, by uczuciowość jako taka była cechą wyłącznie kobiet; wszak doświadczenie mistyczne zawsze jest oparte na psychologicznym przeżyciu, a więc także na emocjach. Autorka uwzględnia podział pomiędzy emocjonalnym podejściem do doświadczenia (kobiety) i drogą spekulatywną (mężczyźni). Jak już jednak wiemy, podział ten nie bierze pod uwagę szeregu różnic w obrębie wymienionych tu kategorii.

¹⁰⁸ Podział ten został zaczerpnięty z książki: J.N. Vuarnet, *dz. cyt.*, s. 15–16.

jest mistyką barokową, odsyłającą do wielości sensów i zmienności przeżyć; to mistyka Teresy, ekstaza, w której dochodzi do apoteozy zjedoczenia, połączenia tajemniczego i opartego na paradoksie. Można by dodać, że jest to zarazem mistyka egotyczna i narcystyczna, w której „ja” zatracając się w Innym, uzyskuje część Jego prerogatyw. Kolejną odmianą jest mistyka pasyjna, polegająca na ofiarowywaniu siebie zgodnie z przykładem Chrystusa. Zjawisko to często współistnieje z mistyką erotyczną, choć czasem (jak w przypadku twórczości Marianny Marchockiej) jest ono samodzielne. Ostatnia, najmniej interesująca dla badacza, mistyka maryjna, rozwija się zwłaszcza w XIX wieku. To droga dziecinna, w której „Małżonek chowa się za Matkę”¹⁰⁹; a takiemu doświadczeniu ulegają zwłaszcza dzieci (Teresa z Lisieux, objawienia fatimskie i inne, liczne mariofonie, w tym polski Gietrzwałd i Maryja siedząca na tronie w koronie drzewa). Można się oczywiście zastanawiać, na ile polska pobożność maryjna, intensywnie rozwijająca się od XVI wieku, miałyby do tego modelu pasować.

Podziały tu zaprezentowane często opierają się na subtelnych różnicach, które mniej lub bardziej przybliżają dany opis mistyczny do pewnego typu mistyki, będącego użytecznym dla badaczy konstruktem. Należy jednak uświadomić sobie, że mistyka jako zjawisko, choć jej logika opiera się na doświadczeniu kobiecości, ma charakter różnorodny – pojawiają się w niej obrazy i pojęcia zaczerpnięte z różnych porządków doświadczenia człowieka. Znaczna część tych pojęć wywodzi się ze sfer pozareligijnych, takich jak doświadczenie codzienności, dyskurs zdrowia, choroby czy władzy. Istnieje kobieca mistyka bardziej lub mniej czuła; wrażliwa na spekulację lub odmawiająca jej racji istnienia; wreszcie mistyka upojenia szczęściem i mistyka cierpienia. Charakter przeżycia zależy zarówno od czynników osobowych, jak i kultury duchowej, w której wyrosła mistyczka.

Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenia, można mówić o mistyce kobiecej (jako poznawczo wartościowym konstrukcie badawczym), gdy podczas analizy tekstów mistycznych spostrzegamy, że część tekstów stworzonych kobiecą ręką powiela podobne sposoby obrazowania i doświadczania obecności Boga, waloryzowania *sacrum* przez pryzmat określonej aksjologii mogącej mieć źródła w społecznej sytuacji ówczesnych kobiet czy w symbolice łączącej *sacrum* i *profanum*. Słowem, jedne teksty mistyczne są bardziej kobiece niż inne (przyjmując sfeminizowany charakter mistyki za fakt). Można także dostrzec różnice w postrzeganiu przez kobiety i mężczyzn tego, czym jest miłość w ogóle; u kobiet częściej będzie się ona wyrażała poprzez submisyjność i łączenie rozkoszy z cierpieniem, zgodnie z teorią psychologiczną zakładającą ten sam schemat kognitywny przeżywania bólu i ekstazy. Schemat to być może pasujący do społecznego uniżenia kobiety, która również w życiu, po to, by przeżyć, musiała umieć wyjednywać sobie łaski i w jakiś sposób usprawiedliwić przed sobą to doświadczenie. Zarazem żyła ona w stale towarzyszącym jej życiu poczuciu zagrożenia. Jak pisał Bataille: „Miłość nie jest pragnieniem utraty ukochanej istoty, lecz pragnieniem życia w lęku, że się ją straci;

¹⁰⁹ Tamże, s. 16.

kochanka żyje na progu załamania, tylko za tę cenę może odczuwać gwałtowność ekstazy”¹¹⁰. Tego rodzaju doświadczenie przenika ze sfery świeckiej w świat mistyki.

Inny w stosunku do mężczyzn jest także u kobiet sposób przekazu treści mistycznych: kobieta dzieli się doświadczeniem zwykle poprzez męskiego pośrednika, dla którego pisze lub któremu zleca zredagowanie tekstu. Jako taki, przekaz dawnych mistyczek przygotowywany był zazwyczaj przez co najmniej dwie osoby – kobietę i tego, który wierzy jej świadectwu. Czasem jednak i to nie wystarczało mistyczce, autoryzacja musiała się wówczas dokonać przez Nadprzyrodzone: natchnienie Ducha Świętego, przekazanie słów Chrystusa, Boga lub Maryi. Akceptacja pism przez przedstawiciela tej samej instytucji ma charakter moralnego upoważnienia. Kobieta wypowiada się – w jedyny dostępny jej wówczas sposób – często na wezwanie Kościoła. Spowiednik czy kierownik duchowy pełnił zadanie obserwatora, świadka i zarazem sędziego, ale – co ciekawe – samo wezwanie kobiety do dania świadectwa mówi również o naturze wiary, której podstawą jest paradoks¹¹¹. Najczęściej bowiem kobiecej narracji mistycznej Kościół nie odrzucał, nadając koloryt religijnego kanonu (były jednak liczne wyjątki, kobiety wyklęte: w tym Małgorzata Porete, Matka Joanna od Aniołów czy nasza Zofia Tomicka).

Do podstawowych cech kobiecego opisu doświadczenia mistycznego możemy także zaliczyć:

a) zmienioną w stosunku do wzoru religijnego perspektywę – nacisk autorek na podkreślenie redukcji dystansu pomiędzy podmiotem a Bogiem lub też brak tego oddalenia (zamieszkiwanie Chrystusa w sercu lub łożu Oblubienicy);

b) centralizację doświadczenia mistycznego poprzez metaforykę dotyczącą pełni i środka (po wprowadzeniu kultu Serca Jezusowego i ukształtowaniu się supremacji wątków hiszpańskich), którą najczęściej reprezentowało (zranione na wzór Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami, lub przebite, jak w słynnej wizji świętej Teresy z Ávila, która była inspiracją dla rzeźby Gian Lorenza Berniniego) serce¹¹²;

c) familiaryzację sakrosfery, wyrażającą się w zwrotach hipokorystycznych (łóżeczko, serduszek) i ujęciu przedmiotu pragnienia w kategoriach udomowionej rzeczy lub dobrze znanej osoby;

d) niewielki intelektualizm opisu i odwrotnie proporcjonalny udział treści emocjonalnych, które wyrażały się w bezpretensjonalności, prostocie i „malarskości” treści;

e) mniej odniesień do literatury wysokiej, przy obracaniu się wokół codzienności i czynności poczytywanych w kulturze jako zajęcia typowo kobiece („bujanie” Chrystusa

¹¹⁰ G. Bataille, *dz. cyt.*, s. 235.

¹¹¹ J. N. Vuarnet, *dz. cyt.*, 11. Zauważył to także G. Bataille (*dz. cyt.*, s. 110), którego teza wyjaśnia kościelną kontrolę nad pismami mistyczek. Paradoks należy zauważyć i usankcjonować zgodnie z logiką Kościoła: „Cały ruch religii implikuje paradoks reguły dopuszczającej w pewnych przypadkach systematyczne naruszanie reguły”.

¹¹² Na serce jako główny organ percepcji mistycznej w doświadczeniach kobiet wskazuje: M. Górecka, *dz. cyt.*, s. 228.

do snu na wzór matki usypiającej dziecko, „dbanie” o dobrostan figury lub obrazu w taki sposób, jak dba się o najbliższych, śpiewanie „dziecięcej” pieśni dla wyrażenia miłości itp.)¹¹³. W tego typu utworach wyraziście odznacza się kobieca wyobraźnia, ukształtowana przez codzienne doświadczenie i kulturową socjalizację.

Ważną cechą twórczości mistycznej jest metaforyka erotyczna lub nasuwająca skojarzenia z erotyzmem (strzały, przebijanie serca itp.). Występuje ona zarówno u mężczyzn, jak i u kobiet, w utworach inspirowanych nie tylko opisami świętej Teresy z Ávila, ale także – a może przede wszystkim – Pieśnią nad Pieśniami (*Emblematy* Zbigniewa Morsztyna oraz *Pobożne pragnienia* Aleksandra Teodora Lackiego). Erotyzm mistyczny ma jednak zwykle charakter wyzwalający dzięki możliwości nawiązania poprzez niego kontaktu z Innym, a tym samym potwierdzenie własnego „ja”:

Mistyka jest nową zdolnością nawiązywania kontaktów, zdolnością podjęcia dialogu z miłością w innym człowieku i o człowieku oraz zdolnością odczuwania na erotycznym tropie coraz większego pragnienia tej miłości i radości, którą ona rodzi. Mistyka jest również przemienieniem energii seksualnej w miłość do Boga¹¹⁴.

Udział pierwiastka erotycznego jest więc w mistyce niezaprzeczalny, podobnie jak subwersywny dla kobiet charakter erotyki (i miłości!). Poprzez miłość do Boga wyraża się pragnienie integracji z nim, zjednania, które potwierdzi wyjątkową naturę mistyki. To dlatego tak dużo w relacjach kobiet świadectw odwzajemnienia miłości, słów i zapewnień Chrystusa o specjalnym uczuciu; uczuciu, które można by potraktować jako zwierciadło kobiecego pragnienia.

Często łączy się ono ze zmysłowym i nieco „wampirycznym” obrazem, jak w piśmach Katarzyny Sieneńskiej, która opisuje siebie jako Oblubienicę czekającą w łóżu ognia i krwi¹¹⁵. Oczywiście wizje tego rodzaju łączyły się z popularnym wówczas kultem Krwi Chrystusa, której przypisywano wartość magiczną. W ujęciu mistyki kobiecej Krew ta będzie synonimem życiodajnych aspektów wody, substancji, która stwarza życie, symbolem *bios*. Jej spożywanie, podobnie jak spożywanie Ciała Chrystusa, wskazuje na mistykę o zabarwieniu eucharystycznym, zjawisko zdeterminowane przez wyobraźnię skupioną na przyjemności konsumpcji¹¹⁶. Konsumpcja ta jest oczywiście substytutem zjednoczenia. Pragnienie krwi jest tu pragnieniem ciała mistycznego.

W erotycznych ujęciach kobiet dominuje chęć unicestwienia siebie w bycie nadrzędnym, podczas gdy część mistyków męskich (na przykład Mistrz Eckhart)

¹¹³ Ta ostatnia cecha może wskazywać także na chęć naśladowania Matki Chrystusa. Mistyka inspirowana teologią maryjną pojawia się wraz ze wzrostem kultu maryjnego w społeczeństwie średniowiecznym w XIII wieku (zob. M. Górecka, *dz. cyt.*, 228).

¹¹⁴ A. Grün, G. Riedl, *dz. cyt.*, s. 51.

¹¹⁵ Jej dzieła były znane w siedemnastowiecznej Polsce (zob. *Fawor miłości Boskiej przez cudowną serca panieńskiego zamianę s. Katarzynie Sieneńskiej od Chrystusa Pana Oblubienicę jej uczyniony...*, Kraków 1663). Tłumaczem była prawdopodobnie Anna Piotrkowczykowa, żona krakowskiego wydawcy Andrzeja Piotrkowczyka.

¹¹⁶ A. Grün, G. Riedl, *dz. cyt.*, s. 80.

wykorzystywała miłość i erotykę do przedstawienia samego siebie jako bytu wyjątkowego¹¹⁷. Różnica polega tu więc na odmienności funkcji wyrażającej się przez erotyzm: może być on narzędziem znoszącym granice między bytami aż do anihilacji bytu jednostkowego (znaczna część kobiecych tekstów) lub też instrumentem podkreślającym wyjątkowość tego właśnie bytu, który się w miłości erotycznej odnajduje (mistyka spekulatywna). Zmiana to subtelna, ale jej konsekwencje mogą ujawniać inny punkt wyjścia mistyczki, która interpretuje swe doświadczenie zgodnie z wiedzą o samej sobie – a więc także o swej kulturowej pozycji. Jej dość często spotykaną cechą jest niemal zawsze wyobcowanie: ze świata i z samej siebie, które jest warunkiem temporalnie ujętego procesu mistycznego (w retoryce sanjuanistycznej na przykład samotność ta jest doświadczeniem „nocy ciemnej” zmysłów i ducha). Vuarnet pisze:

Jakby zwierciadła o wielu odbiciach, mistyczki tworzące w *Sacrum Gynaceum* hierarchie niekiedy podejrzanę, z reguły jednak niebiańską, są jednocześnie, za sprawą swej niezwyklej percepcji, istotami wyjątkowymi, barokowymi lub leibnizjańskimi¹¹⁸.

Być może zatem za pragnieniem substancjalnej zatury stoi potrzeba bycia czymś więcej niż tylko sobą, a więc podmiotem o ograniczonej w społeczeństwie liczbie praw. Miłość mistyczna oferuje takiej jednostce transgresję, która zmienia jej ontologiczny status poprzez zjednoczenie z Bóstwem. Kobieta nie jest już tylko kobietą (a więc nikim), ale podniesionym przez mistyczną relację bytem, który może być partnerką Boga. Może dzięki temu pomyśleć o sobie:

Moja prawdziwa istota ma Boską naturę, mój obraz został uformowany ręką Boga, jest nienaruszony przez wydarzenia mojego życia. Doświadczenie mistyczne – pozwalając mi dotknąć tego pierwszego obrazu – prawdziwie uzdrowia i wyzwala¹¹⁹.

Ma to swoje konsekwencje także w świecie materialnym. Jak pisała święta Teresa z Ávila, zachęcając zakonnice do wyjścia poza narzucony im przez społeczeństwo status: „Nie bądźcie niezdarnymi trusiami, znajcie godność waszą, jesteście oblubienicami, macie na to słowo Oblubienica; pokornie, ale śmiało się na nie powołujcie, i proście Oblubienica, aby się obchodził z wami wedle słowa swego”¹²⁰. Bycie wybranką Boga,

¹¹⁷ S. Molpeceres Arnaiz, *Aspectos femeninos de la divinidad en la literatura mística de tres culturas*, “Revista Electronica de Estudios Filológicos” 2012, nr XXII. Dostępny: https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/tritonosaspectos_femeninos_de_la_divinidad_en_la_mistica_de_las_tres_culturas.htm [dostęp: 5.05.2022].

¹¹⁸ N. Vuarnet, *dz. cyt.*, s. 7.

¹¹⁹ A. Grün, G. Riedl, *dz. cyt.*, s. 58. Można dodać, że to narcystyczne (zgodnie z psychoanalitycznym sensem mitu o Narcyzie) ujęcie może być zarówno pozytywne (integracja psychologicznego wizerunku), jak negatywne (niemożność osiągnięcia tego stanu, co zamienia się w skargi i narzekania). Autorzy cytowanej pracy jako osoby będące przedstawicielami Kościoła, skupiają się tylko na aspektach pozytywnych, związanych z chrześcijańską apoteozą osoby.

¹²⁰ Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, [w:] *taż*, *Dzieła*, t. 2, tłum. ks. H.P. Kossowski, Kraków 1987, s. 135.

nawet jeżeli w samej mistyce prowadzi to do całkowitego pogrążenia się jednostki w Jego Boskości, w społeczeństwie nadaje kobiecie bardziej „męską” podmiotowość.

Złączenie mistyczne, choć wymaga odgrózenia się jednostki w sferze psychicznej i fizycznej od samego życia, jest – paradoksalnie – jego apoteozą. Jak pisał Bataille:

Przystając żyć, pragnie się ekstremalnego stanu, na który chyba jedynie święta Teresa znalazła odpowiednie słowa: „I umieram, że nie umieram!” Ale umieranie od tego, że się nie umiera, nie jest śmiercią, tylko skrajnym stanem życia; umieram od nieumierania dlatego, że żyję, i żyjąc, doznaję śmierci¹²¹.

Filozof przedstawił chyba najlepsze w historii kultury wytłumaczenie słynnej te-rezjańskiej *Głosy*, opartej na paradoksie życia poprzez śmierć i śmierci poprzez życie, odnosząc się do samej jego natury. Jak już wspomnieliśmy, życie z natury jest skończone, a więc nieciągłe i jako takie nie może być kompletne. *Sacrum* zanurzone w innym porządku metafizycznym, porządku stałości i ciągłości, oferuje przekroczenie kondycji człowieczej w bezpośrednim zetknięciu w unii mistycznej. W tym sensie jest to punkt, w którym przeciwieństwa się spotykają (to, czasowe i to, co wieczne), tworząc pełnię istnienia. Istnienia w sobie i dla siebie, a nie dla otoczenia, rodziny czy męża.

Zachętą dla kobiet do praktykowania ścieżki mistycznej było także postrzeżenie świata poza kłauzurą. Typowa dla baroku dychotomia świat-jednostka przybrała tu charakter raczej negatywny. Choć wiele mistyczek podkreślało Boską przyczynę istnienia świata, to zarazem rzeczywistość ta ma w ich tekstach charakter infernalny – i nie trzeba się dziwić, biorąc pod uwagę choćby zachowane informacje o życiu części kobiet. Pomijając fakt, że klasztor zapewniał kobiecie możliwość intelektualnego rozwoju, który w stanie świeckim był dla niej zakazany, a także to, że zakonnica nie była narażona na przedwczesny zgon ze względu na częste i trudne porody, wówczas zawsze zagrażające życiu (siedemnastowieczne żywoty polskich zakonnic przekazują informacje o średniej życia siostrzyn wynoszącej około pięćdziesięciu paru lat, co na ówczesne warunki odpowiadało średniej życia mężczyzny), pobyt za kłauzurą uwalniał ją z więzi rodzinnych i towarzyskich. Więzy te często oparte były na przemocy i nierespektowaniu zdania kobiety; walkę z babką i męskimi krewnymi o możliwość wstąpienia do zakonu musiały stoczyć Teresa z Ávila oraz Marianna Marchocka, którą ojciec, za jej nieprzejeźdźnany upór, w porywie szału chciał nawet zabić; także Magdalena Mortęska, będąca pod stałym nadzorem służących ojca, musiała postąpić wbrew woli rodzica, który zabraniał jej pisać i czytać¹²². Przykładów takich jest oczywiście więcej i nie mamy powodu, by upatrywać w nich tylko wzorca typowego dla autobiografii mistycznej. Pejoratywna waloryzacja świata nie musiała się więc w przypadku kobiet opierać jedynie na aksjologii religijnej, bo świat mógł być wtedy także z innych względów

¹²¹ G. Bataille, *dz. cyt.*, s. 234.

¹²² Dla A. Czyża, nad twórczością Mortęskiej unosi się „negatywny mit ojca”, fantazmat będący efektem jej trudnych, świeckich przeżyć (zob. A. Czyż, *Teksty mistyczne i ascetyczne wczesnego baroku (wokół Magdaleny Mortęskiej)*, [w:] *Przełom wieków XVII i XVIII w literaturze polskiej*, red. B. Otwinowska J. Pelc, Wrocław 1984, s. 233).

piekłem dla słabszej płci. Błędem byłoby jednak traktowanie ścieżki mistycznej jako eskapizmu. Stanowiła ona raczej jedyny wybór dla tych wybitnych kobiet, które nie chciały zgodzić się na swą podrzędną rolę. W tym sensie ich mistyka i szerzej, religijność, miały charakter aktywny – w ich ramach, i tylko w ich ramach, mogła się bowiem kobieta publicznie wypowiedzieć. Jak zauważyła Joan Cammarata, być może ze względu na brak kobiecych, historycznych wzorców dyskursu, ich wypowiedzi mają charakter *parole* a nie *logos*, są więc jakby zapisem „mowy żywej”, która z czasem stanie się kulturą podstawą pisania kobiecego – więcej w takim języku jest emocjonalności i bezpretensjonalności. Więcej także nieścisłości i paradoksów, będących cechą języka nie-przemyślanego¹²³. Ów dyskurs (można bowiem stopniować dyskursyvizację tekstu), będący odbiciem przeżycia, a nie abstrakcji, żywego obrazu czy spetryfikowanego pojęcia, jest odbiciem inności mistyczki, i szerzej kobiety – jest odbiciem Inności *sacrum*:

Z serca Obłoku Niewiedzy, na marginesie uczonego słowa, nie całkiem je wszakże ignorując, usytuowane między abstrakcją i wizją, płomieniem i agonią, cantion i declaration, owe kobiety, niczym wygasłe gwiazdy, „echa Innego”, nie przestały ku nam kierować swych paradoksalnych blasków¹²⁴.

Można by dodać, że na tę swoistość językową, także i w tej dziedzinie, wpływał typowo kobiecy lęk, podkreślany w niniejszej pracy już wcześniej, zdefiniowany w teorii literatury jako „lęk przed autorstwem”, a więc przed obnażeniem siebie i własnych możliwości oraz poddaniem ich pod publiczną krytykę¹²⁵.

Estyma, jaką darzono w społeczeństwie barokowe mistyczki, pozwalała im zwykle na forsowanie własnych decyzji dotyczących działalności ich klasztorów i rozwoju życia duchowego. Jak wiemy, witalność hiszpańskiej Teresy, która łączyła *vita contemplativa* z *activa*, przyczyniła się do trwałej reformy zakonu karmelitów¹²⁶. Również Marianna Marchocka, choć bała się odprawianych nad nią egzorcyzmów¹²⁷, ostatecznie dobrze radziła sobie w niepewnych czasach najazdów i wojen, kierując klasztorem zarówno w klauzurze, jak i na przymusowym wygnaniu. Podobnie działała matka Mortęska skutecznie walcząc (niemal przez całe swoje zakonne życie) z nieprzychylnymi jej duchownymi i świeckimi. Mistycyzm w ich wydaniu realizował się w życiu aktywnym, w którym duchowe uniesienia były jedynie elementem ich codziennej praktyki¹²⁸.

Wymienione powyżej cechy kobiecego dyskursu mistycznego: redukcja lub likwidacja dystansu wobec *sacrum*, „oswojenie” Boskości przez umiejscowienie jej w kontekście

¹²³ J. Cammarata, *El discurso femenino de Santa Teresa de Ávila, defensora de la mujer renancista*, „AIH. Actas” 1992, t. 11, s. 59.

¹²⁴ J. N. Vuarnet, *dz. cyt.*, s. 7.

¹²⁵ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 180.

¹²⁶ O wykorzystywaniu „retoryki uległości” wobec przełożonych jako instrumentu przyczyniającego się do realizowania woli własnej u Teresy z Ávila zob. J. Cammarata, *dz. cyt.*, s. 58–65.

¹²⁷ Zob. A. Bobrowska, *Autoidentyfikacja i doświadczenie ciała w „Autobiografii mistycznej” Marianny Marchockiej*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2012, t. 26, s. 229–257.

¹²⁸ Tamże, s. 239.

znany lub prozaicznym, przeżywanie miłości zgodne z ówczesną kulturową socjalizacją kobiety („zlanie się” w jedno z Ukochanym i utożsamienie woli własnej z Jego wolą), większa śmiałość erotyczna, w której cierpienie jest łączone z rozkoszą, infernalizacja świata znajdującego się poza murami klasztorными (a czasem, jak w przypadku benedyktynek sandomierskich, także w jego granicach), częste podkreślanie podległości wobec przełożonych jako środka „zabezpieczającego” przed oskarżeniem o samowolę, wpisanie mistyki w życie aktywne oraz prosty język opisu, w którym wykorzystuje się to, co konkretne, by oddać to, co duchowe (nieraz wbrew religijnemu *decorum*) – występują w większości kobiecych utworów odnoszących się do przeżycia mistycznego. Część tych cech odnajdziemy także w twórczości Konstancji Benisławskiej, czerpiącej w znacznej mierze z tradycji obrazowania właściwego hiszpańskiej mistyce.

Rozdział III

Mistyka w kobiecej twórczości zakonnej: poezja, (auto)biografia, rozmyślanie

Pisma hiszpańskich odnowicieli zakonu z góry Karmel za sprawą postępującej w XVI wieku reformy trydenckiej rezonowały w duchowości katolickiej całej Europy. Głównymi depozytariuszami ich idei były oczywiście zakony, wśród których w Rzeczypospolitej, poza samymi karmelitami, znalazły one swych zwolenników w środowisku dominikanów i w nieco mniejszym stopniu, jezuitów¹. Święta Teresa z Ávila, doprowadziwszy do odnowy Karmelu w duchu (domniemanej) pierwotnej ascezy, pociągnęła do służby Bożej pokolenie kobiet poszukujących nowego wyrazu dla swej żywej i surowej duchowości. One to, zwłaszcza w połowie XVI wieku, przyswajając i interpretując jej idee w określonych okolicznościach historycznych i społecznych, stały się jednymi z pierwszych kobiet-pisarek należących do kultury staropolskiej. Ich teksty, w części pozostające w rękopisach, w części niedawno wydobyte na światło dzienne², choć w większości anonimowe, dopełniają krajobrazu historii literatury kobiecej, jej rodzimej wrażliwości i duchowej swoistości.

¹ K. Górski, *Wstęp*, [w:] *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa karmelitanki bosej Anny Marii Marchockiej 1603–1652*, wyd. K. Górski, Poznań 2009, s. 25–26.

² M. Hanusiewicz, „Święta zachwłość” bezimiennej karmelitanki, [w:] *Muzy i Hestia*, red. M. Cieński, J. Sokolski, Wrocław 1999, s. 97–112; też, *Polskie barokowe przekłady i adaptacje Głosy św. Teresy z Ávila*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs, Warszawa 2005, s. 234–246; też, *Prywatność w rękopiśmiennej poezji polskich karmelitanek*, „Barok” 2011, nr 18/2, s. 59–70.

O pieśniach mistycznych z kobiecych kręgów zakonnych pisała także A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992, s. 392–411.

Na temat kobiecej poezji karmelitańskiej zob. K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005, s. 155–300 (przedmiotem analizy są tu przede wszystkim wybrane przykłady poetyckie pochodzące z rękopisów karmelitanek krakowskich przy ulicy Wesołej: rkps. BJ sygn. 3642 i 3643).

W rozdziale tym, posiłkując się wybranymi przykładami kobiecej poetyckiej twórczości zakonnej, przedstawimy pejzaż wyłaniającej się z owych przykładów mistyki; jej najważniejszych tematów i sposobów obrazowania, a także aluzji i bezpośrednich odniesień do hiszpańskiego źródła. Następnie krótko omówimy autobiografię i biografię mistyczną. Po przywołaniu autobiograficznych świadectw: Jadwigi Stobieńskiej (1593–1649), Marianny Marchockiej (1602–1652) i Teofili z Kretkowskich Zadzikowej (1609–1670) wyjdziemy poza krąg karmelitański i prześledzimy główne cechy prozy autorki reformy benedyktynek chełmińskich Magdaleny Mortęskiej (1555–1631) oraz teksty osiemnastowieczne. Celem tak zarysowanego tła będzie próba wyodrębnienia cech utworów mistycznych, które później stworzą aparat pojęciowy pomocny w interpretacji dzieła Konstancji Benisławskiej.

Zanim jednak przejdziemy bezpośrednio do pism literackich, poświęćmy nieco miejsca na przedstawienie obrazu klasztoru kobiecego na ziemiach polskich wieków XVI–XVIII; jego postrzeganiu przez społeczeństwo, funkcjonowaniu i miejscu, jakie zajmował w edukacji kobiety staropolskiej.

W epoce potrydenckiej zauważalny stał się pęd do życia kontemplacyjnego, po części jako protest wobec późnośredniowiecznego konwenansu religijnego, za którym często nie stało nic poza rytuałem³. Odnowa chrześcijańskiego ducha objęła nie tylko księży i zakonników, ale także zgromadzenia kobiece, do których na szerszą skalę zaczęły wstępować kandydatki ze znamienitych rodzin. Poświęcenie się Bogu stało się bardziej sprawą wewnętrznego przekonania jednostki, dlatego, jak podkreśliła Małgorzata Borkowska, bardzo ważna dla przełożonych była świadoma i nieprzymuszona decyzja kandydatki o wstąpieniu do zakonu⁴. W zależności od rodzaju zgromadzenia, w mniejszym lub większym stopniu kładziono nacisk na umiejętność czytania i pisania, były one jednak wymagane od wszystkich nowicjuszek⁵. Część z nich, jak benedyktyнки chełmińskie czy karmelitanki, zalecało swoim zakonnicom prowadzenie zapisków z ćwiczeń duchowych, miało to zarazem stanowić o ich posłuszeństwie wobec przełożonych, jak i wpływać na indywidualny rozwój duchowości profeski.

Duchowość siedemnastowieczna klasztorów żeńskich, zwrócona ku poznaniu siebie jako warunku na drodze poznania Boga, miała wobec wieków wcześniejszych nowy, introspektywny rys, nieznamy wiekom wcześniejszym. Co ciekawe jednak, sam sobór w Trydencie nie poświęcił osobnej ustawy klasztorom kobiecym, stojąc na stanowisku, że pomimo ich specyfiki (klauzura kobiet a jej brak w większości zakonów męskich)

Zob. także H. Popławska, „Zabawa wesoło-nabożna przyszłych obywateli nieba”. *Nad siedemnastowiecznymi sylwami karmelitanek bosych*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 133–159; też, *Rękopiśmienne kantyczki po polsku z XVII wieku – problemy proveniencji i autorstwa*, „Napis” 2003, nr IX, s. 79–91.

³ K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 130 i 134.

⁴ M. Borkowska, *Panny siostry w świecie sarmackim*, Warszawa 2005, s. 65. W tym sensie mitem jest panujące jeszcze dziś przekonanie o dawnym przymusowym wstępowaniu do klasztoru „zbędnych” z jakiegoś powodu kobiet.

⁵ Tamże, s. 80.

stanowią one część ogólnej wspólnoty mniszej. Zarazem jednak, jak podkreśliła Borkowska, odnowiciele duchowi „tworzyli ujęcie nowe [...], ale tak samo różne od pierwotnego, jak różniły się od niego wszystkie poprzednie”⁶. Doszło zatem do odnowy kształtu życia wspólnotowego, z inwencją niewystępującą we wcześniejszej historii. Te warunki nie tylko przyczyniły się do rozkwitu indywidualnej religijności kobiecej, ale również wspomogły rozwój kobiecej literatury zakonnej, zgodnej z paradygmatem praktyk medytacyjnych i zarazem ascetycznych. Należy tu dodać, że warunki obyczajowe w Rzeczypospolitej były w XVII wieku dla zakonnic raczej pomyślne. Pierwsze pokolenia potrydenckie wykształcone w duchu nowego oblicza katolicyzmu intelektualnego, przyjmowały – jeśli nie ze zrozumieniem, to przynajmniej bez sprzeciwu – konieczność wykształcenia dla członkiń zakonu. Zakonnice jako kobiety posiadały bowiem specjalny status: z jednej strony nie rozumiano ich motywacji do życia ascetycznego (najczęściej tłumacząc to nieszczęśliwą miłością lub strachem przed mężem – być może nie bez racji), z drugiej zaś strony postrzegano je jako jednostki kroczące ku świętości, które należy darzyć szacunkiem, choć niekoniecznie je rozumieć⁷. Łatwo zauważyć, że w tym wyobrażeniu zaciera się status płci, wszyscy musieli się starać o zbawienie, a zakonnice, jako kobiety niepełniące społecznych ról, po prostu w znacznej mierze przestawały być kobietami w oczach społeczeństwa. Stąd też, mimo dość silnej mizoginii panującej we wszystkich warstwach społecznych, podejście do edukacji zakonnic było bardziej tolerancyjne niż w przypadku kobiety świeckiej. Model wykształcenia, który się w efekcie ukształtował, można usytuować, jak pisze Borkowska, pomiędzy wzorcem włosko-hispańskim a niemieckim: ten pierwszy dowartościowywał czynną i intelektualną pracę kobiety jako jeden z etapów na drodze do Boga, ten drugi zaś, skrajnie mizoginistyczny, zabraniał kobietom pracy intelektualnej, a pisania w szczególności⁸. W Rzeczypospolitej sytuacja była bardziej zrównoważona, nikt zakonnicom nie zabraniał pisania „zbożnych zabawek”, ale też nikt (poza kierownikami duchowymi u karmelitanek i wytycznymi konstytucji reformy chełmińskiej benedyktynek) im tego nie nakazywał⁹. Istniała w tym względzie w żeńskich zakonach swego rodzaju „święta wolność”, jak powiedziałaaby Teresa z Ávila.

Należy tu jeszcze podkreślić, że choć profeski mogły pisać, to ich dzieła pozostawiały w rękopisach lub kopiach sporządzanych na użytek danego zgromadzenia. Nietraktowanie pisania jako literatury, ale raczej jako formy rekreacji lub przydatnego ćwiczenia duchowego spowodowało, że znaczna część tego rodzaju twórczości spoczywa

⁶ Tamże, s. 133–134.

⁷ Tamże, s. 61.

⁸ Borkowska podaje przykład wizytacji norbertanek łączących przez niemieckiego przełożonego, który kategorycznie zakazał zakonnicom posiadania pióra i kałamarza, zalecając im raczej pracę, szycie i wyszywanie. Pisanie i czytanie było przez niego zabronione, a pisanie listów (tylko w ostateczności!) miała się zająć panna-sekretarka (zob. tamże, s. 179).

⁹ Po reformie chełmińskiej od postulatów benedyktyńskich wymagano nie tylko czytania i pisania po polsku, ale także umiejętności czytania po łacinie (zob. K. Kaczor-Scheitler, *Działalność pisarska polskich klasztorów żeńskich w dobie baroku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 78).

w klasztornych sylwach pełnych wypisów i przepisów o różnorodnej treści, wpleciona w notatki z konferencji przełożonych lub szczególnie lubiane cytaty z Pisma Świętego¹⁰. Zmiana w podejściu do pisania przez zakonnice nadeszła wraz z francuskimi fundacjami wizytek, które były bardziej wyemancypowane i postulowały, by kobieta mogła wydawać swoje dzieła drukiem, podobnie jak do tej pory czynił mężczyzna¹¹. W praktyce dopiero w drugiej połowie wieku XIX i na początku XX (za sprawą prac Rafała Kalinowskiego i Karola Górskiego)¹² czytelnicy poznali część staropolskich kobiecych pism mistycznych¹³.

Jak już wspomnieliśmy, na żeńskie klasztory doby staropolskiej w znacznej mierze wpłynęły reformy trydenckie. Dowartościowano i uszczelniono klauzurę, uporządkowano kwestię spowiedników i kierowników duchowych, bez których żaden kobiecy konwent nie mógł funkcjonować, zajęto się również kwestią obserwacji, dzieląc zakony na te, które podlegały prowincjałom i definitorom zakonnym, oraz te, które były objęte jurysdykcją bezpośrednią przez biskupa¹⁴. Na działalność zakonów wpłynęła jednak w sposób bezpośredni nie tylko reforma trydencka, ale także pisma kierowników duchowych i autorów traktatów religijnych, które czytano i przepisywano na użytek sióstr.

Jak podkreślił Karol Górski, kierownictwo duchowe w XVII wieku rozwijało się w klimacie „kultury lęku”¹⁵. Lęk ten miał dwojaki charakter: z jednej strony obawiano się o zbawienie, które wówczas stało się sprawą indywidualnego zachowania, a nie społecznego rytuału, z drugiej zaś strony uczucie to było kształtowane przez specyficzną sytuację polityczno-społeczną, zwłaszcza zagrożenie herezją (protestanci) i najazdem obcej kultury (Kozacy i Szwedzi). Oba te czynniki przewijają się przez kobiece teksty mistyczne i są stale obecne w świadomości ówczesnych zakonnic¹⁶. Profeski bały się

¹⁰ Zob. H. Popławska, „*Zabawa wesoło-nabożna przyszłych obywateli nieba*”..., s. 133–159; K. Kaczor-Scheitler, *Działalność pisarska*..., s. 86.

¹¹ M. Borkowska, *dz. cyt.*, s. 183.

¹² R. Kalinowski, *Klasztory karmelitanek bosych w Polsce, na Litwie i w Rusi. Ich początek, rozwój i tułactwo w czasie rozruchów wojennych w XVII wieku. Rzecz osnuta na kronikach klasztornych*, Kraków 1900; tenże, *Żywoć wielbnej Matki Teresy od Pana Jezusa Marchockiej, klasztorów karmelitanek bosych we Lwowie i w Warszawie fundatorki*, Kraków 1900.

Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej, wyd. K. Górski, Poznań 2009 (pierwsze wydanie z 1937 roku); *Autobiografia mistyczna*..., K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, Warszawa 1980; tenże, *Historiografia zakonna i wzorce świętości*, Warszawa 1984; tenże, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*.

¹³ Poza dziełem M. Marchockiej, które zostało wydane równo sto lat po jej śmierci jako: *Żywoć i wysokie cnoty W. Matki Teresy od Pana Jezusa Marchockiej klasztorów karmelitanek bosych we Lwowie i w Warszawie fundatorki z manuskryptu dziejopisa W. Ojca Ignacego od świętego Jana Ewangelisty tej Wielbnej Matki spowiednika zebrane roku pańskiego 1652, Lwów 1752*.

¹⁴ M. Borkowska, *dz. cyt.*, s. 154.

¹⁵ K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, s. 9.

¹⁶ Zob. np. *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa*..., s. 96.

o stan swojej duszy, podobnie jak bali się tego świeccy, tym jednak, co odróżnia je od społeczeństwa świeckiego, jest urealnienie tej obawy; szatan to bowiem w konwencie stały lokator. Lęk przed jego działaniem i tłumaczenie wydarzeń poprzez jego sprawstwo jest tym, co nas uderza w siedemnastowiecznym piśmiennictwie zakonnym. Można też powiedzieć, że głównym bohaterem autobiografii mistycznej matki Teresy od Jezusa (Marianny Marchockiej) jest obok niej samej, właśnie ciągle obecny lęk przed diabłem, wyraźnie dominujący nad uczuciami pozytywnymi: miłością i wdzięcznością wobec Boga. Jak pisze autorka:

[...] Żem się bała o umniejszenie i odjęcia łaski Jego z przeszkody jaki mojej albo przyczyny. Bałam się także przykrości i zaślipienia na duszy swej, żem w sobie wyraźnego czego poznać nie mogła, tylko tak ogólnie wszystkie grzechy i złości moje [...]. Te też trapienia powierzchowne z innymi pokusami prawie już zawsze trwały, a coraz barzi bojaźń też miałam, że to ja opętana¹⁷.

W polskim świecie doby baroku szatan jest więc realny, a jego interwencje manifestują się poprzez opętania i choroby fizyczne. Jak o przypadku Zofii Tomickiej pisał Stanisław Brzechffa (1588–1649), jezuita i kierownik duchowy benedyktynek chełmińskich (jego poglądy miały więc niewątpliwie wpływ na kształt ich duchowości), znany przede wszystkim z autorstwa żywota Magdaleny Mortęskiej¹⁸:

[...] dopuścił na nią Pan Bóg nieprzyjaciela dusznego, który nie tylko ją srodze bez przystanku wymyślnymi mękami trapił, ale też i przez usta jej własne mówił, co przez całe trzy ćwierci roku trwało [...]. Zadawał takie boleści i męki, jakoby ją na krzyżu przybijał, i na ten czas wszystkie członki z stawów swych występowały, żyły dziwnie się wyciągały; zadawał w wnętrznościach takie boleści, jakoby ją kto, mocą mocną związał, na serce jednak zwykł jej powiadać, że mu moc dana nie była [...] ten nieprzyjaciół często gęsto na miejscach publicznych, mianowicie w kościołach przy wielkim tłoku ludzi onę [niewiastę] rzucał i po ławach, i po ziemi ciskał, plótł, wyciągał, łamał, co nie mogło być bez wielkiego jej wstydu i umartwienia. Gdy [diabeł] miał następować, poczęła się naprzód mienić i słabiec [...] potem melancholia ciężka i utrapienie serdeczne, wielkie skrupuły i turbacje w sumieniu, myśli do desperacji wiodące; nic ją tedy pocieszyć nie mogło i, owszem, z tych rzeczy, które jej jaką pociechę przynieść mogły, więcej się jej utrapienia i żalu przyczyniało. [...] potem [...] raz zbyt zimno z nieznośnymi tęsknicami, drugi raz gorącość i rozpalenie ciężkie i przykre, aż też na ostatek sam ją mocą swoją i siłą opanował. Tam dopiero dziwne jej męki ciężkości, tęskności zadawał [...] wszystko się jej bardzo źle widziało. [...] kiedy zaś miał ustępować ten nieprzyjaciół, co raz to do lepszego baczenia i czucia przychodziła; w członkach jednak czuła boleści wielkie jako po mękach jakich ciężkich. W głowie czuła odmianę taką, jako gdy kto owo po upiciu wytrzeźwieje. Śmiałości też w niej nie było na ten czas, jako gdy się kto kogo boi. Na ostatek była jako niema i jakoby jej czegoś nie dostawało. Trwało to więc w niej godzin dwie mniej albo więcej, wedle tego, jako ciężki paroksyzm cierpiała¹⁹.

Przykład ten, choć nie dotyczy zakonniczki, a szlachcianki, został tu przywołany na potwierdzenie tezy o wierze w realne istnienie upostaciowionego zła, której hołdowali

¹⁷ Tamże, s. 96 i por. s. 101.

¹⁸ S. Brzechffa, *Skarb bogaty w przeznaczym klasztorze panien chełmińskim Benedykta św. świeżo odkryty*, Kraków 1633. Dostęp: <https://polona.pl/item/skarb-bogaty-w-przeznaczym-klasztorze-panien-chelminskich-benedikta-swietego-swiezo,NzQwNTIxNTM/0/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022]

¹⁹ Cyt. za: W. Grupiński, *Opętanie ekspiacyjne po staropolsku? Przypadek Zofii Tomickiej*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2009, t. 23, s. 193.

kierownicy duchowi wybitnych zakonnic (do takich niewątpliwie należała Mortęska), co z pewnością wpływało na nastroje klasztorne i kształt pozostawionych przez zakonnice pism literackich.

W XVIII wieku zmienia się nieco obraz zakonnej duchowości, do której – na wzór przemian społecznych – dołącza się interesowność, przekonanie, że zbawienie jest nie tyle łaską Boga, ile nagrodą za działanie; tym możemy tłumaczyć wzrost fundacji kościelnych i zapisów na rzecz zakonów, które mają w sobie rys pobożności późnosedziowiecznej i przedsoborowej. Ten rytualizm był zarazem znakiem zmiany w samej strukturze przeżywania, która przed trwałym spłyceniem wiary miała charakter dwubiegunowy. Kobiecy zakonem nowych czasów były w tym sensie klaryski, których pismem wiodącym były wtedy (początek wieku XVIII) *Pytania zbawienne zakonnic*, anonimowy traktat obracający się wokół zagadnienia: „Jeśliś ty zakonnicą”²⁰. Większość kandydatek na mniszki pochodziła wówczas z kręgów mieszczańskich, cechujących się mniejszą estymą dla intelektualnej kontemplacji²¹. Dziełko to, o niskim stopniu abstrakcyjności i prostocie treści, przeznaczone było dla coraz mniej licznych profesek, które nie miały już wykształcenia cechującego pierwsze potrydenckie pokolenia zakonnic. Siostry zakonne w wieku XVII korzystały z pism wybitnych teologów, takich jak Kasper Drużbicki, którego dzieło *Śmierć świętobliwego człowieka chrześcijańskiego* (Wilno 1635) przyczyniło się nie tylko do zwiększenia popularności ćwiczeń ascetycznych, ale także do rozwoju kultu Serca Jezusowego, właściwego zwłaszcza dla duchowości karmelitańskiej i dominikańskiej, choć obecnego w wielu kręgach katolickich²². Innym popularnym, choć kontrowersyjnym autorem był Kasper z Przemętu, którego jansenistyczne idee wpłynęły na cysterki z Trzebnicy²³. Ponadto karmelitanki czytały *Naukę o rozeznaniu i umartwieniu passyi albo namiętności*, będącą anonimową wersją *Instrukcji dla nowicjuszków* Juana a Iesu Maria (Wilno 1641), przekładu z języka łacińskiego.

Jak już zauważyliśmy, jedną z najbardziej obfitych spuścizn literackich pozostawiły po sobie karmelitanki, zakon, który ze względu na kulturę mistyczną interesuje nas tu najbardziej. Zgromadzenie to miało w XVII wieku opinię niezwykle surowego i ascetycznego²⁴. Reformy terezańskie, które nadały karmelitankom kierunek kontemplacyjny, były pociągające dla kobiet z wyższych warstw społecznych, przesiąkniętych surową duchowością epoki. Opinia ta stała za wyborem zgromadzenia przez najwybitniejszą karmelitańską autorkę doby staropolskiej, Mariannę Marchocką, która uosabiała zarazem wzorzec siedemnastowiecznej kobiety²⁵. Jak podkreślił bowiem Karol

²⁰ K. Górski zwrócił uwagę na jego możliwe źródła w kręgu wileńskich brygidek (zob. tenże, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, s. 199).

²¹ Tenże, *Wstęp*, [w:] *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 15.

²² Tenże, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, s. 9–10.

²³ Tamże, s. 182.

²⁴ Tenże, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, s. 134.

²⁵ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 45.

Górski, pokolenie kobiet żyjących w połowie wieku, ze względu na surowe warunki życia, zdeterminowane przez wojny i niepokoje społeczne, cechowało się dużym uporem i przedsiębiorczością²⁶. Dlatego też ruchy religijne kobiet przybierały wówczas duże rozmiary. Wybitne ówczesne karmelitanki również były bardzo praktyczne.

Sprowadzenie zakonu do Rzeczypospolitej zawdzięczamy jednej z tych kobiet, pobożnej wdowie Beacie Konstancji z Myszkowskich Bużeńskiej (1563–1627), która najpierw została konwertytką z kalwinizmu na katolicyzm, a później, w wieku 55 lat stała się nowicjuszką w sprowadzonym przez siebie z Niderlandów zakonie karmelitanek²⁷. Jej żywot, podany przez anonimowych autorów opisujących też dzieje życia matki Anny od Jezusa (Jadwigi Stobieńskiej) i konwentu na Wesołej w Krakowie²⁸, zawiera typowe dla biografii świętej zakonniczki elementy: podjęcie decyzji o wstąpieniu do klasztoru, prześladowanie z tego względu przez rodzinę, chcącą nakłonić kandydatkę do małżeństwa, opis cierpień fizycznych i chorób, wreszcie wzmianki o cudownych znakach świętości (stygmaty i rany, które tutaj są przede wszystkim „dziurą w sercu”, jak twierdziła sama Bużeńska)²⁹. Towarzyszy temu oczywiście pokora i gotowość do znoszenia przeciwności jako cena za wybór życiowej drogi.

Poezja mistyczna opiera się na pewnych typowych dla epoki założeniach antropologicznych. Główną cechą mistycyzmu jest uznanie platońskiego podziału na materię i ducha, wzmocnionego w czasach baroku przez Kartezjańską teorię rzeczywistości dzielącą świat na *res cogitans* i *res extensa*. Metaforycznie można powiedzieć, że Kartezjusz zwerbalizował poczucie braku łączności pomiędzy świadomością i duchem a ciałem, które jawiło się nie tylko jako coś obcego jaźni, ale wręcz jej wrogię. U jednego z najwybitniejszych przedstawicieli dojrzałego baroku, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, to przekonanie znajduje wyraz we fragmencie *Rozmów Artaksesa i Ewandra*:

Póki tu dusze w ciele zostają, póty prawdziwej swojej własności widzieć nie mogą, bo je ciało i niedoskonałość jego ćmi niejako, i od prawdziwego światła dalekie trzyma [...] Ten tedy umysł albo duch, którego przez natchnienie swoje dał Bóg ludziom, nie od elementów pochodzi, ale jest osobno od Boga ludziom dany [...] ³⁰.

Duch, o którym tu mowa, okazuje się dany ludziom od Boga, nie stanowi więc części ich ziemskiej kondycji, będąc raczej portalem, przez który jednostka może niejako wyjść poza siebie i doświadczyć tego, co nadprzyrodzone. Przekonanie to stanowi fundament mistycyzmu, niezależnie od roli, jaką poszczególni mistycy będą przypisywać udziałowi samej jednostki w zjednoczeniu z Bogiem – oraz roli samego Stwórcy w zjednoczeniu z duszą człowieka:

²⁶ K. Górski, *Wstęp*, [w:] tamże, s. 15.

²⁷ Tenże, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*, s. 81.

²⁸ Tamże, s. 41.

²⁹ Tamże, s. 90 i por. z: tenże, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, s. 153.

³⁰ S.H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, wyd. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2006, s. 183.

Bóg stworzył człowieka na
podobieństwo swoje, ale że Bóg
nie ma ciała, więc nie na
ciała, ale na myśli swojej
podobieństwo stworzył go. Myśl
wieczna nie mogła na
podobieństwo swoje tworzyć, jak
tylko myśl rozumną, przez którą
podobni jesteśmy Bogu³¹.

Dusza człowieka jest więc częścią tego świata, ale zawiera w sobie także element nadprzyrodzonej rzeczywistości, umożliwiając jednostce kontakt z *sacrum*. Elementem tego jest również napięcie, które pojawia się w tekstach mistycznych, pomiędzy tym, co nieskończenie małe i tym, co nieskończenie wielkie, możliwościami człowieka i możliwościami Boga³².

Mistyka karmelitańska, i szerzej, mistyka nupcjalna, wymaga jednak jeszcze jednego założenia, opierającego się na przekonaniu, że zbliżenie pomiędzy dwiema tak odległymi od siebie substancjami, jak człowiek i Bóg, musi dokonać się za sprawą jakiejś trzeciej siły, która będzie zarazem trwałą cechą ich relacji. Tą siłą okazuje się wszechogarniająca miłość, będąca czymś więcej niż ontologiczną przypadłością bytu. Miłość stała się tu metafizycznym spoiwem, łączącym na powrót to, co rozdzielone: ciało i ducha. Jak pisała Jadwiga Kotarska: „W tym kontekście miłość Boga stanowiła dla istoty ludzkiej, świadomej swej kruchości, rozdarcia i wewnętrznych antynomii, jedynie *remedium* łagodzące niemożność odzyskania jedni ducha i ciała”³³. Człowiek staje się w tym ujęciu przede wszystkim jednostką kochającą (Schellerowskim *ens amans*), bytem, którego postawa jest miłosnym ukierunkowaniem na Boga. Widoczne jest to w anonimowej poezji karmelitanek:

Kędyż, miłości moja, jesteś, kędy?
Bo gdziekolwiek jest, moim jesteś wszędy;
[...]
Jednak uciekasz; będę Cię goniła,
Przecz mię Twa będzie ucieczka trapiła?
Gdzieś jest?
[...]
I nie puszczę Cię, Kochanka swojego,
Piersi najświętszej matki dzierżącogo.
Jeśli też w brzegu samym piersi siądziesz,
Z mlekiem Cię matki wyszę, moim będziesz.

³¹ Cytat z utworu S.H. Lubomirskiego *De remediis animi humani* za przekładem G. Raubo, *Barokowy świat człowieka*, Poznań 1997, s. 38–39 (łaciński oryginał znajduje się w ostatnim dziele Lubomirskiego: *Repertorium Opuscula Latina, Sacra, & Moralia*, Warszawa 1701).

³² Tamże, s. 68.

³³ J. Kotarska, *Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, s. 315.

A wyssawszy Cię w tym mleku wszystkiego,
Nie chcę krom Ciebie pokarmu żadnego.
Będę się żywić, będę karmić z Tobą,
Aż się w Cię swoją obrócę osobą
I nic starego we mnie nie zostanie:
Ja nie ja będę, tylko Ty sam Panie³⁴.

Przedmiotem utworu jest przede wszystkim poszukiwanie. Poszukiwanie, które ma charakter dynamiczny i przypomina polowanie, za którym stoi właśnie uczucie miłości³⁵. Podmiot nie chce, by miłość pozostała w sferze platońskiej, a żeby miała zmysłową realizację, która stałaby się ukoronowaniem bytu. Utwór ten, wyraźnie inspirowany Pieśnią nad Pieśniami i *Pieśnią duchową* Jana od Krzyża, w której dusza również poszukuje umiłowanego, nie dorównuje na żadnej płaszczyźnie swemu pierwowzorowi. Tym bowiem, co dominuje w lekturze cytowanego tekstu, jest czułość, kłócąca się z ideą platońskiego wyobrażenia człowieka, o którym pisaliśmy wcześniej. Paradoks zmysłów jest jednak pozorny, bowiem za sensualnym językiem ukrywa się rzeczywistość symboliczna. Jak zauważyła Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, szokujące w kontekście opisu *sacrum* jego „wyssanie z mlekiem matki” i żywienie się nim, opierające się na chrześcijańskim pojmowaniu pokarmu mlecznego jako nagrody i zarazem ratunku (wystarczy sobie przypomnieć mannę z nieba), oferowanego ludziom przez Boga³⁶. Należy też dodać, że o ssaniu mleka z piersi matki jest mowa w Kantyku Salomonowym (8, 1). Pragnienie odnalezienia Oblubieńca jest więc zarazem pragnieniem kompletności samej duszy, która porusza się jak zwierzyzna w przestrzeni nasuwającej skojarzenia z niebezpieczeństwem (motyw sideł). Tropiąc oblubieńca, może ona zarazem sama być tropiona, dlatego tak ważne jest Jego szybkie odnalezienie (które jednak nie dochodzi do skutku).

W podobny sposób przetwarza motywy biblijne najpopularniejsze swego czasu dzieło emblematyczne, cykl *Pobożne pragnienia* Aleksandra Teodora Lackiego (ok. 1617–1683), które współczesny wydawca nazwał „odzwierciedleniem przeciętnego poziomu i gustu literackiego” epoki³⁷. W monologu duszy inspirowanej starotestamentowym erotykiem również napotykałyśmy motyw opuszczenia i pościgu za Oblubieńcem:

Jam tylko sama w dzikich polach porzucona,
ani mię chcesz, Kochanku, wziąć na swe ramiona;
lecz bym się i ja Tobie ciężką być zbraniała,

³⁴ Anonimowy utwór *Myślistwo duchowe na Pana Jezusa* cyt. za: M. Hanusiewicz, „Święta zuchwałość” *bezymiennej karmelitanki*, s. 97 i 100.

³⁵ Można je czytać zarówno jako nawiązanie do wątków romansowych, jak i kontekstu staropolskiego polowania. O tym ostatnim wspomina Hanusiewicz-Lavallee, tamże, s. 103.

³⁶ Tamże, s. 111.

³⁷ K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] A.T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 12.

za małym pociąganiem biec bym wołała.
Jakoż przecię, com mdląła na ziemi dopiero,
ścigać Cię z wiatrem będę, porwawszy się skoro³⁸.

Ten brak sygnałów mistycznego spełnienia, „wylewający się” z poezji mistycznej, sprawił, że, jak podkreśliła Alina Nowicka-Jeżowa to „rozczarowanie jest udziałem polskiego mistycyzmu doby baroku”³⁹. Dopóki bowiem duszę więzi ciało, a człowiek jest istotą żyjącą, nie jest możliwa trwała *visio beatifica*:

Czemu, mię, więzy ziemskie, trzymacie?
Czemu mi wzlecieć nie dopuszczacie?
Już ciało krępujcie,
Duszy nie hamujcie
Przynajmniej⁴⁰.

Z tego powodu poezja mistyczna często wykorzystywała motyw lotu jako symbolu oderwania się od ziemskich ograniczeń. Tym, co wysuwa się w niej na pierwszy plan, jest oczywiście pragnienie, które nie może się ziszczyć, a którego ukoronowaniem byłoby widzenie Boga „twarzą w twarz”, będące symbolem *unio mystica*:

Kto mi piór poda, kto skrzydeł doda
Gołębia lotnego.
Leciałbym szeroko pod niebo wysoko
Do Boga mojego
[...]
Ach, kiedyż, kiedy
Z tej ciała biedy
Wyzwolisz duszę moję?
Kiedyż się stanie,
Że ja, miły panie,
Oglądam twarz twoję⁴¹.

To przekonanie o niemożności osiągnięcia pełni wyrażała też Teresa z Ávila, dla której mistyczny kontakt z Bogiem był zawsze jedynie chwilowym doznaniem szczęścia:

Pragnie [dusza – K. Ż.] już być tam, gdzie wiecznie jej będzie świeciło, gdzie nigdy dla niej nie zajdzie to słońce sprawiedliwości, którego tutaj, w wewnętrznej z Bogiem rozmowie, zaledwie promyczek jaki dano jej bywa na chwilę oglądać. A po tym, choć częściowym i chwilowym tylko jasności Bożej widzeniu, jakże ciemnym musi wydać się jej wszystko, co widzi na ziemi. Dziw doprawdy, że jeszcze choć godzinę żyć może, a jeśli żyje, pewno to nie z własnej jej woli, ale dlatego, że każe Pan⁴².

³⁸ A. T. Lacki, *VIII. Ciągnij mię za sobą, pobieźemy na zapach olejków Twoich*, [w:] tamże, s. 98.

³⁹ A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 393.

⁴⁰ Cyt. za: m. cyt.

⁴¹ *Pieśń pragnąca do nieba*. Cyt. za: K. Kaczor-Scheidler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 232 i 236.

⁴² Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, [w:] *taż, Dzieła*, t. 2, tłum. ks. H.P. Kossowski, Kraków 1987, rozdz. 27.

Tak też odczytywać należy utwory karmelitańskie o pragnieniu oderwania od ciała, pragnienia, które jest tu równoznaczne z pożądaniem śmierci:

Oj kiedyż, kiedy, z tej ciała biedy:
Oj kiedyż, kiedy z tej ciała biedy
Wyzwolisz duszę moję?
Kiedyż się stanie, że ja, mój Panie
Oglądam twarz Twoję?
Jakom troskliwa, że śmierć skwapliwa
Nie skróci dni moich,
Bym się pospieszył, z ciebie mile cieszył
I z przybytków Twoich⁴³.

Ten spopularyzowany przez Teresę koncept „śmierci za życia” i „życia po śmierci” znalazł wyraz w polskich świadectwach karmelitańskich, będących tłumaczeniem znanej *Glosy* hiszpańskiej świętej, w nowoczesnym tłumaczeniu brzmi:

Nie żyję w sobie, bo znam inną drogę —
Pełnego życia, więc wołam w tęsknocie:
Ja tym umieram, że umrzeć nie mogę.

Żyję tym życiem, które jest hen, w dali,
Bo miłość całą mą istność objęła.
Ona w moim sercu żarzy się i pali,
Ona mnie z Bogiem w jedno połączyła.
I w Nim me serce, me szczęście zawarte,
I On mnie wybrał, i wskazał mi drogę,
Wyrył w mej duszy znamię niezatarte:
Ja tym umieram, że umrzeć nie mogę⁴⁴.

Anonimowe zapisy *Glosy* autorstwa polskich karmelitanek przytoczyła ostatnio Hanusiewicz-Lavallee w tekście im poświęconym, zwracając zarazem uwagę na ewentualność nieznajomości przez autorki oryginału, a jedynie popularnych, terezjańskich motywów (nie było bowiem barokowego tłumaczenia tego tekstu, który ukazałby się drukiem)⁴⁵.

Motywy umierania za życia z tęsknoty za Bogiem szybko został włączony do obiegowych passusów karmelitańskich, o czym świadczy liczba przeróbek powyższego tekstu. Nie odbiegają one zasadniczo od przedstawionego w nim paradoksu, czasem jedynie dodając istotny z ich punktu widzenia element:

⁴³ Cyt. za: A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 397.

⁴⁴ Pierwsze trzy wersy, będące zarazem najbardziej znaną częścią *Glosy*, brzmią w oryginale: „Vivo sin vivir en mē: Vivo sin vivir en mē / y tan alta vida espero / que muero porque no muero, co można przetłumaczyć dosłownie jako: „Żyję bez życia w sobie/ tak życia w niebie wyczekując/ że umieram, bo nie umieram”. Tłumaczenie poetyckie i tekst oryginału za: św. Teresa od Jezusa, *Tęsknota za życiem wiecznym*, [w:] *taż, Dzieła*, tłum. H.P. Kossowski, Kraków 1995, s. 233.

⁴⁵ M. Hanusiewicz, *Polskie barokowe przekłady i adaptacje...*, s. 254.

Żyję ja, już nie ja, we mnie
Chrystus. On żywot wziął ze mnie,
A że żyję-umieram [...] ⁴⁶.

W powyższym wypadku było to „dodanie” do treści głównej Chrystusa, co zgodne jest zresztą z chrystocentryczną orientacją całej mistyki katolickiej ⁴⁷. Zasadniczo jednak nie można tu mówić o oryginalności, a raczej o dość wiernej parafrazie, wynikającej przede wszystkim z gnomicznego potencjału *Głosy* świętej Teresy z Ávila, w której paradoks opiera się na ścisłych przesłankach – konieczności śmierci, będącej warunkiem prawdziwego życia. Tym samym, pomimo sensualnego charakteru mistyki karmelitańskiej, wracamy do pierwotnego platońsko-kartezjańskiego rozdziału pomiędzy dwoma składnikami bytu człowieka, który może zostać zniesiony jedynie przez śmierć. Miłość w tym ujęciu jest traktowana jako przyczyna sprawcza relacji pomiędzy *sacrum* i *profanum*, jest ona także warunkiem możliwości „przecucia” szczęścia czekającego na człowieka po śmierci. Uczucie to, traktowane w pismach mistycznych jako powiązane z wolą, ujawnia swój fenomenologiczny charakter, stając się *pars pro toto* całego procesu dążącego do zjednoczenia z Bogiem, a nie jedynie cechą poszczególnych podmiotów.

Zarazem, jak zauważyła Nowicka-Jeżowa, specyficzny charakter barokowej kultury polskiej, łączącej miłość nie tyle z wysublimowanym (i być może platonicznym) uczuciem, ile z konkretnością „izby czeladnej lub małżeńskiej łóżnicy”, sprawił, że większość tego rodzaju tekstów to dość banalny i czułościowy zapis pragnienia w ramach całkowicie skonwencjonalizowanych przez tę kulturę ⁴⁸. Tym bowiem, co wysuwa się na pierwszy plan, jest konkretność w opisie zjednoczenia, a raczej pragnienia owej pełni, która przyjmuje kształt prośby i zarazem miłosnego wyznania:

Zapał mię, Jezu, ogniem Twej miłości,
Niechaj Ci służę w serca gorącości,
Nad ten dzień nic nie ma
Dusza najmiłszego,
Być spalonym na sercu dla ukochanego ⁴⁹.

Jasne są tutaj nawiązania do fizycznego aspektu emocji i miłosnego doznania, które oddziałuje przede wszystkim za pomocą zmysłu dotyku, do którego odwołuje się odczucie „gorącości”. W podobny sposób uczucie to zostało wyrażone przez Lackiego, nie jest więc to cecha jedynie poezji karmelitańskiej. U barokowego poety pojawia się opis całej choroby wynikającej z miłości, zasygnalizowanej przez typowe symbole mistyczno-emblematyczne:

⁴⁶ Anonimowy przekład za: A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 401.

⁴⁷ M. Chmielewski, *Jezus Chrystus w mistyce*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. J. Duchniewski i inni, t. 7, Lublin 1997, s. 1380.

⁴⁸ A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 403.

⁴⁹ *Pieśń insza*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 245.

Na niebieskiej Solimy wychowanki chlebie,
które nogą śniegową chodzicie po niebie,
was ja rytmy moimi, was, niebieskie dusze,
gdzie teraz mój Kochanek zawsze pytać muszę.
Mówcie mu, że tak mdleję miłością Onego,
jako kwiat asyryjski od słońca srogiego,
albowiem gdy dopiero strzały swe wyronił,
zaraz się między nimi i sam kędyś schronił
i przebiwszy me serce wskroś trójrożnym grotem,
parteńskim kształtem rozpruł krzywej strzały lotem.
Ach, jakom wówczas wielkim afektem gorzała,
większym niż z siebie ogień Etna wydawała!
Jako bowiem kochanie zwykło czynić wszędzie,
gdy się i Mój co więcej o mnie pytać będzie,
powiedzcie, co za postać mnie mizernej była,
żem, miłością zemdlona, więcej nie mówiła⁵⁰.

Czasami miłosne wyznania karmelitańskich autorek przybierają infantylny kształt, zdradzając specyficzną wrażliwość pióra, jak w przytoczonym niżej utworze:

O Jezu mój, ukochany,
Toć to twarde łóżę,
Więc zdejmę Cię z tego krzyża,
W sercu mym położę.
Niechże będzie za kółeczko
Serce moje Tobie⁵¹.

Oczywiście można powiedzieć, że utwory te są cenne, ponieważ są autentyczne, a ich konstrukcja „odzwierciedla kulturę uczuć siedemnastowiecznych kobiet”⁵², nie zmienia to jednak faktu, że ich wartość literacka jest niewielka, podobnie jak oryginalność przetwarzanych motywów, niezależnie od poziomu religijności ich autora⁵³. Na pocieszenie można dodać, że ocena ta nie tyczy się jedynie poetek zakonnych, a cechuje większość ówczesnej poezji mistycznej. U cytowanego już autora *Pobożnych pragnień* również mamy do czynienia z obrazami konkretnymi i bezdyskusyjnie zero-tyzowanymi, odzwierciedlającymi mentalność autora, a szerzej, także części szlacheckiego społeczeństwa:

⁵⁰ A.T. Lacki, *Poprzysięgam was, córki jerozolimskie, jeżeli znajdziecie Kochanka mego, abyście mu oznajmiły, że od Jego miłości mdleję*, [w:] tenże, *dz. cyt.*, s. 126–127.

⁵¹ *Insza pieśń nabożna*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 292.

⁵² H. Popławska, „*Zabawa wesóło-nabożna przyszłych obywatelów nieba*”..., s. 133. Najwyższej wartości w autentyczności tego rodzaju poezji upatrywała również K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 300.

⁵³ Podobny poziom reprezentuje manuskrypt z przełomu XVII i XVIII wieku zawierający zbiór kantycek o różnorodnej treści, pisanych chyba „na rekreacji”. H. Popławska stoi na stanowisku, że powstał on w klasztorze wileńskim karmelitanek bosych, być może napisany przez Helenę Sanguszkównę. Zob. H. Popławska, *Rękopiśmienne kantyczki po polsku z XVII...*, s. 86 i 91.

Ma łożnicę tu miłość dość pięknie usłaną
i pochodnią małżeńską przyjaźń skrepowaną,
lecz przymierze i związek czysty, nie takowy
jako w sercach światowych żar Kupidynowy.
[...]

To łoże, w którym leżą dwie czyste miłości,
nie ma ze mchów łabędzich pieszczonych miękkości –
spokojną myślą współ z radością w zamianę
to łóżeczko jest miękko kochankom usłane.

Łóżko wczasu dusznego, łóżko górnej żądze,
do niebieskich cię łożnic czystym łóżkiem sądzę!
Tyś sekretną łożnicą Oblubieńca z duszą,
twym się tylko faworem ognie pokryć muszę!
Na tobie zawsze zwykła w myślach trawić nocy;
i w troskach ustawicznych pozbywałam mocy;
na tobie mój Kochanek doznał mej szczerości,
gdy najpierwszy otrzymał dowód uprzejmości⁵⁴.

Zwróćmy uwagę przede wszystkim na ostatni zacytowany wers, który w eufemistyczny, ale wcale nie zawoalowany sposób odwołuje się do zmysłowego spełnienia kochanków, znacznie rozwijając źródłowe wersety *Pieśni nad Pieśniami* (5, 2–5) i nasycając je kolorytem staropolskiej kultury alkowy. Interesująca jest tu apostrofa do łoża jako świadka zjednoczenia i miejsca, w którym Oblubienica oddaje się rozmyślaniu o ukochanym. Jakie to ludzkie mimo „religijnej” treści! W tym kontekście nie powinny dziwić deklaracje karmelitanek, które zanim trafiły do zakonu, wychowywały się w tej samej kulturze.

Większość kobiecych utworów anonimowych, powstałych w kręgu karmelitanek bosych, cechuje swoiste nastawienie do pisania traktowanego nie tylko jako nakaz spowiednika (teksty wybitnych karmelitanek: Jadwigi Stobieńskiej, Marianny Marchockiej czy Teofili Zadzikowej), ale także – a może przede wszystkim – jako spontaniczna twórczość służąca rozrywce, będącej zarazem chwałą Bożego Majestatu. Jak pisała Hanusiewicz-Lavallee, to przekonanie, że pisze się dla siebie, ewentualnie bliskiego grona siostr, odpowiada za bezpretensjonalność i intymność obrazów poetyckich⁵⁵. Tłumaczy ono także zaktualizowaną do danego kontekstu historycznego treść, niewystępującą zwykle w utworach o charakterze metafizycznym:

Pod te się garnę Imiona,
Bom jest bardzo utrapiona.
Z odejścia Matki kochany
Mnie w sieroctwie pozostały
Widzisz, Jezu, me ciężkości,
Nieutulone żałości.

⁵⁴ A.T. Lacki, X. *Na łóżeczku moim całą noc szukałam, którego kocha dusza moja. Szukałam i nie znalazłam go*, [w:] tenże, *dz. cyt.*, s. 105.

⁵⁵ M. Hanusiewicz, *Prywatność w rękopiśmiennej poezji polskich karmelitanek*, s. 59.

Póki życia mego staje,
Poty boleść nie ustaje⁵⁶.

Występują w tych tekstach także sformułowania potoczne, przeniesione jakby bezkrytycznie do języka poezji, czyniąc ją jeszcze bardziej intymną i „pamiętnikarską”:

Lecz cóż gadam, co plotę, mój Panie,
jedynie moje kochanie!
Miłość, co serce spaliła,
roзумu mię pozbawiła⁵⁷.

Jest to zarazem poezja niewysokich lotów, choć niewątpliwie pragnąca sięgnąć znacznie wyżej niż do literackich szczytów, które raczej omija. Dlatego też głównymi gatunkami świadczącymi o tej bezpretensjonalności są różnego rodzaju kantyczki i kantyki, będące po części utworami bożonarodzeniowymi, po części zaś językowymi wyrazami afirmacji istnienia. Niewiele jest tu mistycznego dualizmu, ale też niewiele prób ujęcia w poezji połączenia się z Bogiem w unii mistycznej. W karmelitańskich kantyczkach przejawia się za to radość, dziękczynienie i ufność, typowe dla kultury wspólnoty kobiet, a także ich ówczesnej umysłowości.

Innym nieco typem utworów są poezje odwołujące się bezpośrednio do fundatorów odnowionego Karmelu, Teresy z Ávila i Jana od Krzyża. Ich obszerną analizę zawiera praca Katarzyny Kaczor-Scheitler o wpływie mistycyzmu hiszpańskiego na polską poezję karmelitańską⁵⁸; tutaj ograniczymy się tylko do kilku przykładów. Wśród utworów nawiązujących do tego wzorca możemy odnaleźć teksty o różnym kształcie poetyckim. Wyróżniają się tu zwłaszcza modlitwy do duchowej patronki, takie jak prośba z *Pieśni 9 o S.M.N. Teresie*:

I Ty nas ciągnij za sobą,
wdzięcznością wonności
Matko święta przewabiaj
od ziemskich marności
Serce w niebo, ażeby,
Dokąd będziemy żyły
Ciałem tylko na ziemi,
Sercem w niebie były⁵⁹.

Podmiot zbiorowy właściwy dla poetyki hymnów wykorzystuje w swej prośbie obrazowanie typowe dla mistycznego lotu, w tym przypadku lotu serca, które można

⁵⁶ *Kantyczka 4: Imię Jezus i Maryja* (Rękopis BKB 1374) cyt. za: H. Popławska, *Rękopiśmienne kantyczki po polsku z XVII...*, s. 85.

⁵⁷ *Pieśń o incipicie Oblubieńcze mój miły i Panie* (Rkp. BJ3643 I, k. 23) cyt. za: M. Hanusiewicz-Lavalee, *Prywatność w rękopiśmiennej poezji polskich karmelitanek*, s. 21.

⁵⁸ K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 155–300.

⁵⁹ (Rkp BJ 3642). Cyt. za: tamże, s. 166.

utożsamić tu – na zasadzie licencji poetyckiej – z niematerialną (a więc duchową) substancją człowieka. Ta duchowa miłość jest oczywiście właściwością mistyki tere-
zjańskiej, dążeniem do transcendencji i absolutu poprzez uczucie, co zresztą odpowiada
ogólnej logice miłości (także międzyludzkiej). Opis miłosnych doświadczeń tere-
zjańskich również znalazł miejsce w poezji polskich karmelitanek. *Pieśń 2 o S.N.M. Teresie* odwo-
uje się do opisu jednego z ekstatycznych omdleń Teresy zapisanych w *Księdze życia*:

O, jak wielkie zbyt zapaly
Wznieciły się z bystrej strzały
W sercu Teresy, aż w nieba
Płomieniem wybuchać trzeba.
Czyli sama spalić chciała
Serafinów, aby miała
Piersze miejsce do kochania
Oblubieńca bez przestania.
[...]
Panna śpiwa i omdlewa
Z miłości się nie czuje
Boga kocha, Bogiem ziewa,
Sercem k'niemu szturmuję⁶⁰.

Teresa zatem pojawia się u karmelitańskich autorek przede wszystkim w aluzjach
do opisów przeżyć wewnętrznych, stając się często adresatką modlitw i najwyższym
wzorem podmiotu poddającego się przeżyciom duchowym. Inne cechy tere-
zjańskie ujawniają się w konstrukcji utworów: wyrazistej i paradoksalnej puencie (adaptacje
i tłumaczenia *Glosy*), symbolice sensualnej odnoszącej się do zjednoczenia z Bogiem
(cytowane już *Myslistwo duchowe*), swego rodzaju „zuchwałości”⁶¹ i śmiałości w inter-
pretacji tematów mistycznych poprzez pryzmat ciała i jego odczuć, a także częściowym
zdialogizowaniu sytuacji lirycznej, którą to cechę twórczość tere-
zjańska łączy z moty-
wami sanjuanistycznymi. Niewiele jest za to Teresy w utworach czułościowych, kan-
tyczkach i pieśniach koncentrujących się na prostocie w przeżywaniu *sacrum*, zredu-
kowanego do „kochanego przedmiotu”, na wzór dziecięcej zabawki, lub infantylnego
wyobrażenia o ukochanym.

Przejdźmy teraz do poezji karmelitańskiej odnoszącej się do twórczości świętego
z Ubedy. Motywy zaczerpnięte z twórczości Jana od Krzyża obracają się wokół tych
samyh tematów. Głównym dziełem parafrazowanym i tłumaczonym w rękopisach
karmelitańskich jest *Pieśń duchowa*, alegoryczny traktat o poszukiwaniu spełnienia
w Bogu, poprzedzony utworem wierszowanym o charakterze symbolicznym. W pol-
skich aluzjach literackich skupiano się nie tyle na spekulatywnym wyjaśnieniu sytuacji
lirycznej wiersza, ile na tłumaczeniu jego samego, bez następującej po nim spekulacji.
Czytelne odniesienie do poszukiwań znajdujemy w zdialogizowanej (tak jak oryginał

⁶⁰ Tamże, s. 170 i 172.

⁶¹ Określenie za M. Hanusiewicz-Lavallee: „Święta zuchwałość” bezimiennej karmelitanki.

rozpisany na głosy duszy i oblubieńca) *Pieśni 4. Którą święty Ociec skomponował w więzieniu i nią się cieszył w utrapieniach*:

Gdzieś się schronił, Jezu drogi,
Krzyż na mnie włożywszy srogi?
Ja cię szukam dosyć wcześnie,
Tyś jak jeleni uszedł spiesźnie⁶².

Tytuł utworu, co ciekawe, przynosi czytelnikowi informację pozatekstową, o okolicznościach powstania *Pieśni duchowej*, którą Jan od Krzyża rzeczywiście stworzył w czasach uwięzienia w klasztorze w Toledo, na skutek oporu tamtejszych karmelitów przeciwko reformom terezańskim. O tym zdarzeniu wspominają także inne utwory z rękopisu 3642 Biblioteki Jagiellońskiej, w których autorki przedstawiają je w kontekście odwagi i niezłomności samego reformatora:

Za nic miał bicie i prześladowania,
Niežnośne więzy, ciężkie potwarzania.
Tym przywilejem Bóg go udarował,
Że w każdej duszy wiele dokazował
Jednych kazaniem, drugich naukami,
Innych budując swemi postępkami⁶³.

Wydarzenie to zostało zinterpretowane jako próba wiary, z której Jan wyszedł oczywiście zwycięsko. W ten sposób utwór staje się po części dziełem hagiograficznym o życiu świętego, który jest zarazem patronem samego zakonu.

Zdecydowanie mniej miejsca autorki poświęciły na parafrazy i tłumaczenia utworów tworzących sanjuanistyczną doktrynę. Pojęcia takie jak „noc ciemna” czy określenia światła i ciemności w kontekście „nocy wiary” pojawiają się tu znacznie rzadziej, zapewne dlatego, że ich poziom filozoficzny jest wyższy niż pism Teresy, co z pewnością sprawiło trudność wielu profeskom. Dlatego też, nawet jeśli pojęcia te pojawiają się w rękopisach, to zostają zestawione z religijnym banałem, typowym dla naiwnej wiary:

Więc naprzód ukrywa siebie,
Noc ciemną zsyła na Ciebie,
Ach, ciężka na Ciebie rana,
Nie mieć kochanego Pana⁶⁴.

Koncept, opierający się na niezbyt udanych paralelizmach semantycznych i skojarzeniach, nie wydobywa całej złożoności teorii Jana, co więcej, w pewien sposób – poprzez uproszczenie – wulgaryzuje ją. Służy to oswojeniu przestrzeni spekulacji, która

⁶² Cyt. za: K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 188.

⁶³ Cyt. za: tamże, s. 217.

⁶⁴ Tamże, s. 218.

tutaj zostaje sprowadzona do tego, co znane i pojmowane. Stanowi to przeciwieństwo samych założeń doktryny sanjuanistycznej. Ostatecznie wpływy Jana od Krzyża na poezję karmelitańską obejmują przede wszystkim parafrazy *Pieśni duchowej*, z wyeksponowanym motywem poszukiwania oblubieńca, na wzór tropienia go (znowu nasuwa nam się skojarzenie z *Myslistwem duchowym*), rzadziej zaś wiersze inspirowane jego doktryną spekulatywną. Osobne są teksty nawiązujące do dziejów życia Jana od Krzyża oraz modlitwy do świętego, takie jak:

Żyję już wiecznie, Bogu ulubiony,
Janie szczęśliwy i błogosławiony,
A nam swego, ojcowskiego,
Dodawaj zawsze ratunku
W potrzebie każdego
Amen⁶⁵.

Utworów tych jest mniej niż poezji podejmujących wątki terezańskie, co wydaje się zrozumiałe w kontekście roli, jaką pełnił Jan od Krzyża w formowaniu się nowego zakonu, jak i ogólnego, wysokiego poziomu jego pism.

Adresatem części utworów mistycznych musi być Chrystus, nie tylko dlatego, że do Niego kierowali się odnowiciele Karmelu, ale także dlatego, że wyznacza on pojęcia potrzebne do zrozumienia istoty mistyki. W utworach polskich karmelitanek często napotykałyśmy na utwory mu dedykowane, które mają charakter wzmiankowanych już wcześniej wyobrażeń miłosnych:

Wyniszc, o Jezu, wyniszc duszę moję
Już czyń z nią co zechcesz, wszak stworzenie twoje!
Wyniszc zbyteczną miłość mą ku sobie,
Zamień ją w miłość ognistą ku Tobie⁶⁶.

O sensie tej miłości, a także jej skutkach w duszy pisała Teresa z Ávila:

Istotnie dusza rozmówiona w Oblubieńcu swoim może doznawać z Nim wszystkich tych pociech: i omdlewania, i konania z miłości, i słodkich strapiień miłości, i rozkoszy, i słodczy, skoro jeno dla Jego miłości porzuci wszelkie pociechy tego świata, i cała siebie odda w Jego ręce i to nie usty tylko, jak to czynią niektórzy, ale w zupełnej szczerości, uczynkami stwierdzonej⁶⁷.

W religijnej wyobraźni miłosnej konieczne do zjednoczenia jest wyrzeczenie się siebie i całości własnej osobowości, będącej tu znakiem indywidualizmu, a więc tego, co jednostkowe i przeciwne Bogu. Mistycyzm jako myśl scalająca, i w pewnym sensie utopijna, wymaga jedności; jedności, która polega zarówno na „zniszczeniu” siebie, jak i na naśladowaniu życia Chrystusa. To upodobnienie wyraża się oczywiście przez

⁶⁵ Cyt. za: tamże, s. 220.

⁶⁶ *Pieśń o Krzyżu* cyt. za: tamże, s. 290.

⁶⁷ Teresa od Jezusa, *Podniety Miłości Bożej*, [w:] też, *Dzieła*, t. 2, Kraków 1962, s. 245.

wybór drogi cierpienia i pokory, które zostały wyeksponowane w Ewangeliach i spularyzowane przez dzieło przypisane Tomaszowi à Kempis. Z tego powodu tak często pojawiają się w poezji mistycznej nurty pasyjne i dewocyjne oraz deklaracje chęci cierpienia:

O słodki Jezu, skarbie serca mego,
Przybij mnie proszę już do Krzyża twego,
Daj moc w cierpieniu ciebie
Naśladować⁶⁸.

Karmelitańskie autorki chętnie widzą siebie na krzyżu, cierpiąc z Chrystusem i za Chrystusa, a cierpienie to ma sens mistyczny, stanowiąc etap na drodze do najwyższego poznania. Jest w tym również coś z masochizmu⁶⁹, przez który następuje wywyższenie podmiotu cierpiącego, znajdującego w nim transcendentny sens i potwierdzenie własnej wyjątkowości, stawiającej go ponad innymi ludźmi. Paradoksalnie więc za pokorą kryje się poczucie własnej wyjątkowości, a pośrednio także optymizm antropologiczny; idea, że poprzez swoje działanie można zapracować na zbawienie – myślenie to było obce nurtom jansenistycznym i kwietystycznym.

Polska poezja karmelitańska w znacznej mierze korzysta ze wzorców hiszpańskich, zarówno w sferze symboliki, jak i kompozycji tekstu (dialogiczność). Głównymi cechami tych – często anonimowych – utworów są: odniesienia do pojęć właściwych dla mistycyzmu odnowionego Karmelu („noc ciemna”, „noc ducha” czy „opuszczenie”), perspektywa chrystocentryczna, przekonanie o procesualnym charakterze mistyki, a także jej postrzeganie w płaszczyźnie wertykalnej (motywy lotu i uniesień ducha). Cechami lokalnymi tej odmiany poezji są: jej prostota przechodząca często w naiwność, niższy w stosunku do źródła poziom poetycki oraz wyeksponowanie wątków zmysłowych z centralnym punktem – zranionym sercem – kosztem elementów spekulacyjnych, co widać szczególnie w przypadku wierszy inspirowanych twórczością Jana od Krzyża. Nieobce polskiej mystyce jest również popularne w duchowości potrydenciejskiej spojrzenie na proces zjednoczenia w kategorii zaślubin mistycznych pomiędzy duszą i Oblubieńcem, poprzedzonych poszukiwaniem i „polowaniem” na Chrystusa. Sama zaś relacja między tymi bytami jest ujęta w ramy miłości zmysłowej, która podobnie jak miłość duchowa, dąży przecież do przekroczenia kondycji jednostkowej. Dlatego transcendencja miesza się tu z konkretem i szczególnie łamiącym zasadę religijnego *decorum*.

Po krótkim i z konieczności arbitralnym przeglądzie poezji mistycznej przechodzimy do innych dokumentów kobiecego opisu doświadczenia mistycznego. Najbardziej znanym i zarazem oryginalnym świadectwem literackim jest autobiografia mistyczna,

⁶⁸ *Kto mi dał skrzydła*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 296.

⁶⁹ Zarówno przyjemność, jak i ból są stanami hedonistycznymi, które pojawiają się jako efekt przetwarzania zmysłowego. Zob. J. LeDoux, *Lęk. Neuronauka na tropie źródeł lęku i strachu*, tłum. K. Wołoszyn-Hohol, M. Hohol, Kraków 2020, s. 284.

gatunek wzorujący się na *Drodze życia* świętej Teresy z Ávila. Jak wspominała święta, czerpała inspirację z pism świętego Augustyna, zwłaszcza zaś z jego *Wyznań*⁷⁰. Nadały one kształt konfesyjny jej dziełu, sprawiając, że autorka skupiała się nie tylko na wydarzeniach godnych naśladowania, ale także na opisie faktów i myśli, które świadczyły o jej zmaganiach wewnętrznych. Dzięki Teresie powstał zupełnie nowy typ opisu, balansujący pomiędzy pamiętnikiem (narracja pierwszoosobowa, arbitralny dobór faktów) a świadectwem nowożytnej hagiografii (święta nie była osobą nieskazitelną, a dochodzenie do świętości miało charakter procesu).

Za sprawą *Księgi życia*, która, jako jedno z największych dzieł Teresy, stała się literackim wzorcem dla jej duchowych sióstr, powstał na ziemiach polskich całkowicie wyjątkowy dokument pisany, będący „pierwszorzędnym źródłem psychologicznym”⁷¹. Mowa oczywiście o *Autobiografii mistycznej* autorstwa Marianny Marchockiej, karmelitanki bosej. Jej dzieło jest najwybitniejszą i najbardziej oryginalną realizacją terezańskiego wzorca, ale nie stanowi pierwszego znanego nam, konfesyjnego opisu życia karmelitanki bosej w polskiej kulturze.

Starszymi od pracy Marchockiej były autobiograficzne zapiski Jadwigi Stobieńskiej, znanej w zakonie jako Anna od Jezusa⁷². Przetrwały one jednak w wersji szczątkowej, wkomponowane w jej hagiograficzną biografię autorstwa ojca Stefana od świętej Teresy, którą wydał drukiem dopiero Górski⁷³. Manuskrypt wykorzystany przez historyka został prawdopodobnie zapisany przez trzech autorów, z których najstarszy rozpoczął pracę pod koniec XVII wieku, zaś najmłodszy zakończył ją w połowie wieku XVIII⁷⁴. Był zatem kopią i nie wiemy nic o jego starszej wersji *Krótkie zebranie żywota świętobliwego matki Anny a Jesu, pierwszej z Polek karmelitanki bosej reformacyjnej św. Matki naszej Teresy. Przez Wielebnego Ojca. Stefana od św. Teresy, niegdy prowincjała napisane*.

Tym, co najbardziej interesujące, poza barwnym opisem kulturowym wyłaniającym się z biografii Stobieńskiej, są świadectwa o mistycznych przeżyciach wzorowane na pismach mistyków hiszpańskich⁷⁵. Żywot Stobieńskiej zawiera informację „o trzech nawróceniach”⁷⁶, które są tu stopniowalne i zarazem progresywne – odzwierciedlając etapy wstępu ducha, aż do zjednoczenia:

Trzecie nawrócenie było najdoskonalsze, kiedy gęstymi ogniami, i ognistymi strzałami lubo płomiennymi zmordowana, zraniona, ubita, albo raczej zabita miłością i spalona była, przez co wszystko już

⁷⁰ Św. Teresa z Ávila, *Księga życia*, tłum. H.P. Kossowski, Warszawa 2001, s. 94–95, 119.

⁷¹ K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, s. 138.

⁷² Poza J. Stobieńską, M. Marchocką i T. Zadzikową, których dzieła będą wymienione w tym rozdziale, autobiografie mistyczne, jak podaje K. Kaczor-Scheitler, pisały: Angelika od Najświętszego Sakramentu (Elżbieta Filipowiczówna) i Teresa od Jezusa i Maryi (Melania Frąckiewiczówna) (zob. też, *Działalność pisarska...*, s. 81).

⁷³ K. Górski, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*, s. 46.

⁷⁴ Tamże, s. 44.

⁷⁵ Tamże, s. 52.

⁷⁶ Tamże, s. 53–54.

nie sobie ale samemu Bogu żyła, sama z Barankiem na krzyżu miłością upieczona, stała się smakowitym pokarmem Boskim, który ogniem pożerającym i trawiącym jest, pożył i onej wciągnawszy ją w siłę (jako ona prostym podobieństwem wyraża) połknął ją trawiąc wszystkie niepodobieństwa swoje i ognie obce, a sam sobie swój ogień obrócił i zalterował, aby przez łaskę i miłość stała się jedna z Bogiem⁷⁷.

Symbolika opisu zjednoczenia opiera się na podobieństwie do unii miłosnej, ale tym, co wyróżnia tekst, jest sposób zatracenia siebie w innym bycie. Ogień, kojarzący się tu z doznaniem cielesnymi i będący domeną dotyku, ma zarazem charakter puryfikacyjny, a nie – jak podkreślali moralisci mówiący o żądzy – zanieczyszczający.

Nieliczne fragmenty pióra samej Stobieńskiej, wplecione w jej żywot, dotyczą jej widzeń i objawień. Dominuje w nich oczywiście postać Chrystusa:

Jednego czasu wyraził mi się na krzyżu rozbity Chrystus Pan, a na ciele Jego jakoby brodaweczki piersi pełno, na kształt pereł kosztownych, do których dusze jako gołębiczkę jedno, drugie jako dzieci przytulały się i [s]ały one piersi, a przy tym wyraziły mi się one słowa z proroka: „Czerpajcie ze źródeł Zbawicielowych”. Insze zaś dusze płókały się we krwi Chrystusowej, jako ptaszęta jakie, wedle onych słów: „Wymyli szaty swoje we krwi Barankowej”, a Pan Jezus piękny i świetny poglądał z miłością na one dusze. I ja też tam widziałam się sama, lubom na to patrzeła, i dziwowałam się temu, radując się i chwały wylewając u Bogu, prawie jakoby topniejąc przy onych słowach i głosach, które rzesze niebieskie wylewały w objawieniu Jana św.: „Godzien jest Baranek, który zabity jest, wziąć moc, i bóstwo i mądrość i męstwo i cześć i chwałę i błogosławieństwo”. A kiedy mi się z tych słów pisma albo z psalmów co wylewa – zawsze po łacinie⁷⁸.

Biografia jednej z pierwszych polskich karmelitanek, choć nienapisana w całości przez przeoryszkę, zdradza wpływ mistyki hiszpańskiej na wyobraźnię i wrażliwość pierwszego pokolenia zakonnic.

Wątki pojawiające się u Stobieńskiej będą przewijać się w dziele najwybitniejszej staropolskiej mistyczki – Marianny Marchockiej. Mistyczka ta była zakonnicą podległą przeoryszy Stobieńskiej, znaną w zakonie krakowskich karmelitanek jako Teresa od Jezusa. Dzieło Marchockiej, pisane z rozkazu spowiednika, od początku było przeznaczone dla szerszego grona czytelników.

Autobiografia Marianny Marchockiej, w przeciwieństwie do innych tego rodzaju pism ukazała się drukiem, i to dwukrotnie, choć niemal po stu latach od napisania. Tytuł pierwszego wydania tekstu sygnalizuje hagiograficzny charakter żywota i nie pojawia się w nim wzmianka o danych autorki: *Konterfekt życia przykładnego z Ozdoby Karmelu zakonnego kopiowany* (Kraków 1747), dopiero o kilka lat późniejsze wydanie drugie *Żywot i wysokie cnoty W. Matki Teresy od Pana Jezusa Marchockiej, klasztorów karmelitanek bosych we Lwowie i w Warszawie fundatorki, z manuskryptu dziejopisa W. Ojca Ignacego od świętego Jana Ewangelisty tej Wielebnej Matki spowiednika zebrane roku Pańskiego 1652* (Lwów 1752) podaje pełne dane Marchockiej. Należy tu dodać informację, że oryginał autobiografii Teresy od Jezusa nie zachował się. Sama autorka

⁷⁷ Cyt. za: tamże, s. 54.

⁷⁸ Cyt. za: tamże, s. 97.

prosiła bowiem spowiednika, Ignacego od Świętego Jana, o zniszczenie tekstu po sporządzeniu żywota:

A to zaczynam to pisanie w dzień Nalezienia Krzyża Chrystusowego, trzeciego dnia Maja, Roku 1647, we Lwowie, nie mogąc dalej odkładać tego aktu posłuszeństwa, przyciśnioną nim będąc do tego [...] A to się pokazuje złość i niedoskonałość moja tym czuciem trudności, ale wola, dla samej wolej Bożej aktu, podaje się powolnie, wiedząc też i obietnicę mając od wmcí, że o tym nikt nie będzie wiedział, ani tego widział tylko wm sam, i zaraz wm spali, o co i ja teraz pokornie proszę, i tą kondycją w sekrecie takim piszę⁷⁹.

Dzieło karmelitanki bosej liczy ponad dwieście stron. Pracę poprzedza przedmowa, w której autorka przytacza jakoby słowa samego Boga:

W tym poznaj (rzekł mi Pan) wielkość miłosierdzia, dobrodziejstwa mego, żem ci się otworzył, i dał poznać, żebyś we mnie Bogu, miała źródło, grunt, i koniec swój, a do tego przez wszystko ciągnęła, zmierzała. I ja też ciebie, własność moję, w się wciągnął (!), i wziął, żebyś mieszkała we mnie, a ja w tobie [...] ⁸⁰.

Marchocka czuje niechęć wobec pióra, co można potraktować jako swego rodzaju autocenzurę i zarazem świadectwo pokory wobec spowiednika. Autorka wyraźnie zaznacza, sugerując, że wszystko dzieje się za jego namową:

Tak piszę, jakom już zaczęła, jako w spowiedzi, i pod rozgrzeszenie poddaję, a proszę dla miłości Bożej, żeby było w taki tajemnicy. Nie wątpię ja nic, że to od Pana mam, jakoż mam i czuję w duszy mojej kontentacją, żeby nikomu nie była wiadoma dusza moja, i cokolwiek Bóg z nią czyni, tylko Bogu samemu, a dla bezpieczeństwa i poddaństwa wmcí jednemu⁸¹.

Osobowość Marchockiej była szczególnie podatna na religijną bojaźń, podsycaną jeszcze – by użyć określenia Karola Górskiego – przez ogólny klimat „kultury lęku” panujący w ówczesnej epoce⁸². Skłonność do tego rodzaju emocji towarzyszy autorce przez całe życie, a jej kulminację przeżyje ona w klasztorze, bojąc się o utratę łaski Boga, co można też oczywiście połączyć z mistycznym etapem oschłości (w duchu poczucia opuszczenia w sanjuanistycznej „nocy ciemnej”):

[...] Żem się bała o umniejszenie i odjęcia łaski Jego z przeszkody jaki mojej albo przyczyny. Bałam się także ciemności i zaśliwienia na duszy swej, żem w sobie wyraźnego czego poznać nie mogła, tylko tak ogólnie wszystkie grzechy i złości moje [...] Te też trapienia powierzchowne z innymi pokusami prawie już zawsze trwały, a coraz barzi bojaźń też miałam, że to ja opętana⁸³.

⁷⁹ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 37. Drugim wydawcą pism Marchockiej jest Cz. Gil OCD, którego dzieło: Teresa od Jezusa Marianna Marchocka, *Autobiografia mistyczna i inne pisma*, Kraków 2010, ukazało się ponad siedemdziesiąt lat po pierwszej edycji Górskiego.

⁸⁰ *Przedmowa*, [w:] *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 35.

⁸¹ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 118.

⁸² K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, s. 9.

⁸³ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 96.

Przejdźmy teraz do opisów stanów psychofizycznych Marchockiej w uniesieniach mistycznych, w których Górski widział ewenement na skalę światową⁸⁴. Przykładem opisów dolegliwości ciała są fragmenty odnoszące się do stanów oschłości, które często towarzyszyły Teresie od Jezusa. Lęk manifestował się w sposób fizyczny, często przypominając ataki paniki. Oczywiście sama Marchocka łączyła te stany przede wszystkim z działaniem diabła:

Poczęła mi przychodzić cliwość, tęskność jakaś na modlitwie, nie na wolej mojej, ale jasną pokusą czartowską, że darmo klęczę, a czas trawię, tak oschło klęcząc; żeby to z pożytkiem większym wynieść a czytać, i imo insze racje, tęskność, męka jakaś, żeby jeno koniecznie wynieść [...] przyszła mi jeszcze większa ciężkość, wzbudzenie we mnie młodości, cknienia, niesposobności jakiejśi wewnątrz głowy, żołądka, że już zemdleję, już zwomituję, żeby koniecznie wyjść, trwałam przecie za łaską Bożą, choć na mnie pot bił, mordując się [...]»⁸⁵.

Nienawiść zakonniczy do samej siebie manifestowała się w nienawiści do ciała, co z pewnością mogło wpłynąć na rodzaj chorób trapiących autorkę (część dziś nazwalibyśmy zaburzeniami psychosomatycznymi), a także słabnące z czasem siły i wreszcie, być może przedwczesną, śmierć. Jak pisała zakonnica: „Pragnę z nienawiści samej siebie karać i źle częstować nieprzyjaciela mego – ciało moje”⁸⁶. Tego rodzaju asceza nie towarzyszyła z pewnością hiszpańskiej reformatorce zakonu (która kultywowała optymizm antropologiczny) i stanowi jedną z rodzimych cech duchowości karmelitańskiej – była ona obecna wcześniej u Stobieńskiej (pierwszej polskiej karmelitanki), a także u Konstancji Bużeńskiej (inspiratorki sprowadzenia karmelitanek bosych do Rzeczypospolitej).

Modlitwę Marchocka rozumiała zgodnie z terezańską ideą poufnej „rozmowy z Bogiem”⁸⁷. Oddawała się jej bardzo często, a z czasem tego rodzaju kontakty trwały coraz dłużej. Zgodnie z założeniami medytacji chrześcijańskiej autorka stawiała sobie „przed oczy” wybrane punkty Męki Pańskiej, będące również częścią rozwoju duchowego na ścieżce mistycznej (pierwszy z rodzajów modlitwy – „pospolity i zwyczajny”⁸⁸):

Miewałam też pojęcia tak wyraźne w modlitwie, jakobym na co oczyma patrzała, jako na przykład Chrystusa Pana na krzyżu, rany Jego, boleści, wyciągnięcie, tak dostatecznie wyrażało mi się, że i po modlitwie, kiedyś wspomniała na to, zdało mi się, jako kiedyby kto co widział⁸⁹.

Istotne w rozumieniu modlitw wewnętrznych Marchockiej są pojęcia zaczerpnięte z teorii Jana od Krzyża. Nie chodzi jedynie o często wzmiankowaną oschłość (pojęcie

⁸⁴ K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, s. 138; J. Misiurek, *Historia i teologia polskiej duchowości katolickiej*, t. 1, Lublin 1994, s. 350.

⁸⁵ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 72.

⁸⁶ M. Marchocka, *Modlitwa do najśłodszego Imienia Jezus*, [w:] tamże, s. 274.

⁸⁷ J. Misiurek, *dz. cyt.*, s. 343.

⁸⁸ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa...*, s. 143.

⁸⁹ Tamże, s. 113.

to jest wspólne zarówno dla Teresy z Ávila, jak i świętego z Ubedy), ale o uczucie ogołocenia duszy i ciemności, która miała ją wówczas ogarniać:

[...] Lubo doznawałam różnych krzyżów, ale więcy z pociechami i z smakiem wewnętrznym, począł mnie Pan z tego ogołaczać, więcy doznawając oschłości wewnętrznych, suchości we wszystkim, odejmowania światłości, pojęcia przez rozum, dyskursów, smaków, pociech. Nie miewała ja takich oschłości i opuszczenia, co by mnie miało odwodzić i nie dbać o Boga, ale jeszcze to samo rozbudzało pragnienie do Boga i kłopot w duszy, staranie o Boga, bojaźń i zagubienie Go i łaski jego⁹⁰.

Rzeczona oschłość i ogołocenie duchowe miały objawiać się na kilka sposobów, w tym przez dominację nędzy duchowej, niemożność koncentracji na Boskim obiekcie, poczucie, że Bóg jest, ale dusza nie może go ujrzeć (Bóg zakryty) i wreszcie „zlodowacenie” duszy, polegające na oddaleniu się od wszystkich spraw codziennych⁹¹. Marchocka rozróżniała również cztery sposoby modlitwy: pierwszy polegał na medytacjach nad cierpieniem Chrystusa, drugi na oderwaniu władz ducha od spraw codziennych i koncentracji na *sacrum*, trzeci należał już do „nocy czynnej ducha”, w której działał sam Bóg, a czwarty, poprzedzający doznanie zjednoczenia, obracał się wokół uczucia opuszczenia, które, jak pamiętamy z lektury Jana od Krzyża, było koniecznym doznaniem poprzedzającym akt mistyczny⁹². Można więc powiedzieć, że modlitwa dzieliła się na część czynną i bierną; pierwsza z nich polegała na wysiłkach człowieka, druga zaś w całości leżała w gestii Boga.

W autobiografii częściej napotykamy opisy lęku i cierpienia, niż przyjemności bezpośredniego obcowania z Bogiem. Ekstazy Marchockiej, zapewne inspirowane kulturą sanjuanistyczną, opisywane są w ciemnych barwach i pełnych niejasności określeniach, w których brak wątków erotycznych⁹³. Po części wynika to z niemożności oddania doświadczenia mistycznego w języku, ale sprawę utrudnia także sama technika pisanja Marchockiej, która nie dba (albo nie potrafi zadbać) o precyzję pojęć, podziałów i schematów, tak jak dbali o nie założyciele zreformowanego Karmelu. Zaskakujące, że w autobiografii mało jest mowy o miłości, obecnej chociażby w omawianej wcześniej poezji mistycznej, dominuje za to, jak już wspomnieliśmy, wszechogarniający lęk.

Ostatnią z omawianych w tej części karmelitańskich biografii jest dzieło o życiu Teofili z Kretkowskich Zadzikowej, po wstąpieniu do klasztoru znanej jako Barbara od Najświętszego Sakramentu. Nie jest to autobiografia, ale spisane na zlecenie spowiednika Barbary, prawdopodobnie ojca Wacława od Świętego Bernarda, materiały do mającego powstać żywota⁹⁴. Jak twierdzi wydawca omawianego dzieła, prawdopodobnie opisem życia i nauk Zadzikowej zajęła się bliska współpracowniczka i przyjaciółka

⁹⁰ Tamże, s. 127.

⁹¹ Tamże, s. 129–135.

⁹² Tamże, s. 143–148.

⁹³ K. Górski, *Zarys dziejów dziejów duchowości*, s. 142.

⁹⁴ Cz. Gil, *Wstęp*, [w:] *Żywot matki Barbary od Najśw. Sakramentu (Zadzikowej) karmelitanki bosej (1609–1670)*, oprac. Cz. Gil OCD, Kraków 2013, s. 12.

Barbary, Anna Żaboklicka (zm. 1677), znana w konwencie jako Maria Magdalena od Zbawiciela, przeorysza konwentu lubelskiego⁹⁵. Praca została ukończona około 1674 roku, krótko po śmierci Barbary, co tłumaczy obszerny fragment, portretujący ostatnie chwile jej życia i okoliczności zgonu. To zakończenie zdradza także przeznaczenie zapisków, które miały posłużyć do skonstruowania przez spowiednika hagiografii, być może w celu rozpoczęcia procesu beatyfikacyjnego⁹⁶. Tak się jednak nie stało.

Praca o Zadzikowej była od początku przeznaczona tylko do użytku kierownika duchowego⁹⁷. Autorka materiałów o Barbarze podlegała nakazowi pisania wydanemu przez spowiednika Zadzikowej, co łączy w pewien sposób okoliczności powstania tekstu z omawianą wcześniej wypowiedzią Marchockiej. O charakterze swej pracy informuje ona w początkowym fragmencie żywota:

Jakoś WMć pisał, żeby oznajmić o sposobie życia m. Barbary od Najśw. Sakramentu to, co się mogło od osób wiarygodnych usłyszeć, niektóre też rzeczy od niej samej wiedzieć, lubo barzo szczupło, bo ona w tym była ostrożna i rozmaitymi sposobami pokrywająca, także przez niemały czas spólnie z nią żyjąc, małośmy mogli postrzec tych rzeczy, krótko oznajmuję⁹⁸.

Dzieło o Zadzikowej liczy 176 stron i jest porównywalne objętościowo z pracą Marchockiej. Poprzedzają je dwa „sprawozdania duchowe”, w formie listów do spowiednika, który zlecił zakonnicy spisanie tekstu. Zostały one, jak już wspomniano, napisane przez samą Barbarę, której forma i styl literacki są dość nieporadne:

Zaprzawszy się swego rozsądku, z którego nigdy nie trzymała o namniejszym stopniu modlitwy swej, bo mi nie należała do Pana, tylko jako prostej niewieście, czynię rozkazaniu przełożonego mego dosyć, na zawstydzenie głupstwa mego⁹⁹.

W czasach, w których pisanie kobiecie było bardzo rzadkim zjawiskiem, tego rodzaju deklaracje są czymś więcej niż toposem „afektowanej skromności”. Przymus ten, poza trudnością, jaką wówczas było dla wielu kobiet pisanie, wiązał się z obawą o negatywną ocenę ze strony otoczenia.

Charakter Zadzikowej, podobnie jak wcześniej Teresy od Jezusa, znaczyła duża ambiwalencja zachowania i upór, cecha wspólna wszystkich omawianych tu autorek¹⁰⁰. Barbara od Najświętszego Sakramentu była również zwolenniczką skrajnej surowej ascezy; jej psychika posiadała niewątpliwie masochistyczny rys. Informacje o sposobach umartwiania siebie podała sama Barbara w listach-sprawozdaniach duchowych, poprzedzających jej żywot:

⁹⁵ M. cyt.

⁹⁶ Tamże, s. 246–247.

⁹⁷ K. Górski, *Wstęp*, [w:] Teresa od Jezusa Marianna Marchocka, *Autobiografia mistyczna i inne pisma*, s. 16.

⁹⁸ *Żywot matki Barbary...*, s. 43.

⁹⁹ Tamże, s. 21.

¹⁰⁰ K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, s. 191.

Czuję w sobie jakąś dziwną odwagę na najsroźsze rzeczy, osobliwie w ohydzie ludzkiej, by mię tam na rynku wstawili i wszelkie zbrodnie na mnie kładli, zda mi się, że nie masz o co się frasować, byle łaski Bożej na wieki nie zgubić, bo tu tego nie będzie tylko miesiąc który, po językach ludzkich chodzić, i cóż to za szkoda, że ludzie potępiają, byle nie Bóg¹⁰¹.

Autorka fantazjowała o cierpieniu, które przybliżyłoby ją do Boga. Skłonność do ponizenia była pielęgnowana przez bohaterkę, która w sposób dosłowny traktowała polecenia przełożonych, nie robiąc zupełnie niczego bez ich pozwolenia¹⁰². Zarazem, w jej biografii kilkukrotnie wzmiankowano o dziwnym zachowaniu, które interpretowano jako przeżycia mistyczne. Głównymi cechami uniesienia były: duchowa nieobecność, omdlenia, utrata mowy, zastygnięcie i zaburzenia w funkcjonowaniu ciała:

Częstokroć się zdała, że jakoby bez dusze była w tych odeściach extra od siebie, bo żadną miarą ani bicia serca, ani pulsów, ani tchnienia w niej znać nie było. Po takich razach i przez kilka dni do siebie przysć nie mogła ani słusznie co mówić albo czynić, ani person rozeznać [...]. Miała też po trzy razy niebezpiecznie od siebie odejścia, a jeszcze się tak trafiło, że przy jednym tylko nowicyja jedna była przy niej. Bo jak przyszła do refektarza i na swym miejscu siadła, tak zaraz na ławkę przepadła [na] wznak, a głową w dół, który był za ławką, utknęła. Jak ona tam karku nie złamała albo czego, dziw wielki¹⁰³.

Przeżycia mistyczne Barbary pojawiały się w różnym natężeniu w trakcie wielu lat życia w klasztorze. Być może, gdyby potrafiła zapisać je sama, byłaby dziś równie znana jak Marianna Marchocka.

Omówione powyżej trzy dokumenty życia duchowego: biografia, autobiografia i zapiski o charakterze hagiograficznym przynależą do wspólnej kultury duchowej karmelitanek bosych. Cechą tego rodzaju tekstów było nastawienie na opis przeżyć wewnętrznych i praktyk religijnych, wypełniających treść życia ich autorki bądź bohaterki. Teksty te mają elementy wspólne. Ich narracja jest linearna, w czym zbliżają się do żywotów hagiograficznych i opisów życia sławnych mężów. Pomimo formalnych różnic gatunkowych, można zauważyć, że ich bohaterki były kobietami wyjątkowymi. Niezwykłość tych kobiet opierała się przede wszystkim na silnym charakterze i zdecydowaniu, które pozwoliło im nieraz postawić na swoim. Pokonały one opór swych bliskich, czasem uciekając się do podstępów (Stobieńska, Marchocka), czasem zaś czekając na bardziej sprzyjające okoliczności (Zadzikowa). Ich życie klasztorne nie było jednostajne, żyjąc za kłauzurą bynajmniej nie „umarły dla świata”. Zakładały nowe fundacje klasztorne (Marchocka, Zadzikowa), były wielokrotnie wybieranymi przez zgromadzenie siostr przeoryszami (Stobieńska, Marchocka, Zadzikowa), a swoją wolą często pokonywały nie tylko opór sceptyków, ale także własne ciało. Kolejną bowiem

¹⁰¹ *Żywot matki Barbary*, s. 190.

¹⁰² Autorka przytacza historię wizyty matki przełożonej w celi Barbary, która uklękała przed nią. Przeorysza jednak wychodząc, zapomniiała skinąć, że bohaterka może już wstać. Zadzikowa spędziła całą noc klęcząc samotnie w nieogrzewanej celi, w której rankiem, po jej nieobecności na mszy, pojawiła się inna zakonnica (zob. tamże, s. 70–71).

¹⁰³ Tamże, s. 149–150.

cechą biografii w stylu terezańskim jest podkreślenie słabości fizycznej i stale trapiącego cierpienia, które nadaje jeszcze większą wartość bohaterkom i ich czynom, będącym bezinteresownym aktem poświęcenia. Nie można tu również zapomnieć o głębokiej pobożności i praktykach ascetycznych, które pojawiają się w każdym z analizowanych wcześniej przykładów. Asceza ta często ma charakter skrajny, w czym odbiega od postulatów matki z Ávila. Jej opis jest jednak dokumentem lokalnej duchowości, która zanurzona była jeszcze w epoce przedsoborowej.

Niezwykła kobieca osobowość pisarska rozkwitła też w innym środowisku zakonnym – mianowicie wśród benedyktynek. Magdalena Mortęska (1556–1631) to „pierwsza chronologicznie pisarka polska”¹⁰⁴. Jest dziś znana z dwóch tekstów, które przetrwały dzięki odpisom jej zakonnic. Najbardziej znane dzieło ksieni z Chełmna to *Rozmyślania o Męce Pańskiej*¹⁰⁵, rodzaj ćwiczeń duchowych zdradzających zależność zarówno od bogatej staropolskiej tradycji pasyjnej, jak i od medytacji benedyktyńskich i ignacjańskich¹⁰⁶. Przetrwało w kopii, która prawdopodobnie została sporządzona przez którąś ze współpracowniczek Mortęskiej. Drugi tekst to zapisane przez zakonnicę notatki z konferencji o nazwie *Nauki duchowne służące do postępu duchowego* [...] ¹⁰⁷. Ocalały rękopis *Nauk* został wykonany przez cztery autorki, z których pierwsza została zidentyfikowana jako Jadwiga Orzelska¹⁰⁸. Powstał on w latach 1607–1630, a więc w czasie największej aktywności ksieni chełmińskiej. Autorka przedstawiła w nim układ dnia pobożnej zakonnicy (oparty na godzinach kanonicznych), a także zalecenia do ćwiczeń duchowych. Biorąc pod uwagę cel *Nauk* i ich charakter praktyczny, dzieło to przypomina *Drogę doskonałości* świętej Teresy z Ávila, spisaną również z myślą o użytku duchowym siostr, którym była zadedykowana.

Antropologia Mortęskiej, mimo postulowanej ascezy i surowości, jest afirmacją życia, które powstało z Boskiej inicjatywy. Tezę tę potwierdzają spostrzeżenia zawarte w *Naukach duchowych*... w punkcie zaleceń przeznaczonych na Kompletę:

Zabawy wewnętrzne z Panem Bogiem przez zmysły wewnętrzne i zwierczne z pobudką do wdzięczności z rzeczy stworzonych. (1) Bawić się około dobroci, który się udzielił wszystkiemu stworzeniu słońcu, niesiącowi [sic] i gwiazdom użyczył [sic] świ[at]łości, piękności i mocy. A tem wszystkim człowiekowi służą, świecą, cieszą i zdrowia [zdanie niedokończone – dop. K. Ż.]¹⁰⁹.

W świecie *Rozmyślań* możliwe jest wewnętrzne uspokojenie ducha, którego barok tak będzie później potrzebował; dzięki wejrzeniu w siebie i wewnętrznym poznaniu można tu dotrzeć do Boga, przyczyny sprawczej i celowej Bytu:

¹⁰⁴ A. Czyż, *Teksty mistyczne i ascetyczne wczesnego baroku (wokół Magdaleny Mortęskiej)*, [w:] *Przełom wieków XVII i XVIII w literaturze polskiej*, red. B. Otwinowska J. Pelc, Wrocław 1984, s. 229.

¹⁰⁵ Tekst ten został wydany przez K. Górskiego, który, na podstawie cech językowych rękopisu oraz zawartych w nim przesłanek, ustalił też jego autorstwo (zob. K. Górski, *Przedmowa*, [w:] *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, s. 7–11).

¹⁰⁶ *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, s. 47–110.

¹⁰⁷ Wydał to dzieło K. Górski (zob. *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, s. 19–114).

¹⁰⁸ *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, s. 23.

¹⁰⁹ Tamże, s. 31.

O ty szczebietliwa, pókiż język twój niepożytecznie wołać będzie! Czemuż w milczeniu nie czekasz Pana! Oto już był Pan twój u ciebie, a nie słyszałaś, obrócić się do kogo innego, kiedy ciebie niespokojną trafił. W pokojuż czekaj Pana, uspokój w sobie wszystkę czeladź. Niechaj gniew w Tobie głosu nie wypuszcza, niechaj lekkość zamkniętych ust milczeniem nie otwiera. Niechaj oczy w pokoju zawarte Pańską mękę rozmyślają, наконец wszystkę, którą w sobie znasz niespokojną czeladź duchownem ćwiczeniem w sobie uspokój, niechaj cicho będzie – a potym uczujesz i uznasz w sobie przyjsie Pańskie¹¹⁰.

Perspektywa metafizyczna i zarazem personalistyczna wyklucza u Mortęskiej spojrzenie na jednostkę pod kątem innym niż egzystencjalne. Warto zwrócić uwagę na język jej przekazu, przypominający mowę z kazalnicy. Prawdopodobnie autorka korzystała z własnego doświadczenia zakonnego w większym stopniu niż z lektur; trudna sytuacja w domu rodzinnym, w którym musiała uczyć się czytać i pisać po kryjomu, położyła się cieniem na jej wykształceniu.

Ksieni chełmińska, tak jak karmelitańskie autorki, posługuje się obrazowaniem zaczerpniętym ze znanej nam już tradycji romansowej (miłość jako gorączka i rozpalenie) i wykorzystuje dwuznaczną symbolikę ognia i wody. Widać tu początki kultu Serca Jezusowego, propagowanego przez jezuitów, w tym Kaspra Drużbickiego, wieloletniego spowiednika benedyktynek sandomierskich. Interesujące są również metafory i porównania wykorzystujące dwa bieguny odczuć poznawalnych poprzez dotyk – pozytywna waloryzacja ognia (ciepło) pociąga za sobą negatywny obraz wody (zimno), która z życiodajnego pierwiastka przekształca się tu w symbol oschłości i gnuśności serca. Skutkiem działania ognia w człowieku jest przemiana, ujęta tutaj za pomocą metafory kulinarnej. Wierna zakonnica staje się pokarmem dla Syna Bożego, na wzór podanego podczas Ostatniej Wieczerzy baranka:

Co to za baranek, którego to Pan z ochotą pożywa: jest baranek upieczony. Trzeba i Tobie wszelaką syrowość z siebie wypiec, aby już nic według ciała nie było, ale aby się w duchowne ćwiczenie wszystko obróciło. Oto ogień Pan przed Tobą spuścił, oto powinności twoje stoją, wołając na cię, abyś się do nich nawróciła, abyś się tam w nich położyła i jako od jakiego ognia opiekłym się Panu barankiem stała. Stójże mocno a wytrwaj trochę upalenia tego ognia, abyś więc potem na wieki w piekielnym ogniu na pokarm szatanom pieczona bez lutości nie była¹¹¹.

Religia Mortęskiej jest religią sumienia. Mniejsze znaczenie mają w planie zbawienia praktyki rytualne, choć oczywiście one także (na przykład umartwianie ciała) mogą pomóc jednostce okiełznać własną wolę i miłość własną.

O trwałości reformy Mortęskiej świadczy także twórczość osiemnastowiecznej poetki-zakonnicy, Ludwiki Szklińskiej, benedyktyнки lwowskiej (1715–1801), która „wiele ksiąg duchownych i ćwiczeń oraz porządków zakonnych i innych potrzebnych rzeczy własną ręką napisała”¹¹². Wśród jej dzieł można wymienić teksty dotyczą-

¹¹⁰ Tamże, s. 83.

¹¹¹ Tamże, s. 85.

¹¹² Cytat z kroniki benedyktynek sandomierskich w: L. Szklińska, *Duchowa melodia, Pieśni nabożne*, wyd. A. Czyż, „Ogród. Kwartalnik Humanistyczny” 2017, nr 1–4, s. 18.

ce praktyki życia zakonnego i dwa zbiory poetyckie, napisane poprawnie, przy czym zwraca naszą uwagę ich meliczność (efekt nacisku reformy chełmińskiej na kulturę muzyczną?) i urzekająca prostota wypowiedzi poetyckiej:

Ach, mój Jezu, mój kochany, toć to twarde łóżce,
Zdejmę ja Cię z tego Krzyża, w sercu mym położę.
Boś zbolały, zbiczowany, okrutnie zraniony,
Trzeba, żebyś w sercu moim był uspokojony.
Niechże będzie serce moje za łóżeczko Tobie,
Zasypiajże, śliczny Jezu, i odpocznij sobie¹¹³.

Na przykładzie tym widać, jak bardzo kobieca twórczość zakonna była do siebie podobna, niezależnie od przynależności autorek do konkretnej reguły. Utwór ten bardzo przypomina swą formą, conceptem i sposobem wyrażenia treści omawiane przez nas wcześniej poezje karmelitańskie. Obecne jest w nim specyficzne, kobiece podejście do *sacrum*, które zostaje niejako udomowione („serce moje za łóżeczko”) i sfamilyaryzowane. W tym ujęciu Krzyż staje się miłym przedmiotem, namiastką Ukochanego i zarazem dziecka, a być może także jedynym ukochanym, jaki istnieje dla kochającej Oblubienicy. To podejście, zinfantylizowane w stosunku do pasyjnego i – nieraz – brutalnego ujęcia Krzyża przez matkę Mortęską, zarazem odsłania zależność od chełmińskiego wzorca, jak i poświadcza postępujące w czasie oddalenie od niego.

Analizowane tu utwory w znacznej mierze powstały około połowy wieku XVII, w czasach wojennych zawieruch – zagrożenia ze strony Moskwy, Tatarów i Turków, Szwedów, a także wojny domowej, którą rozpętał hetman polny koronny Jerzy Sebastian Lubomirski (1616–1667). Były to także lata, w których zniszczony został obraz Rzeczypospolitej jako miejsca tolerancji, gdzie mogli żyć obok siebie katolicy i protestanci. Ta niespokojna epoka stała się tłem dla rozwoju kobiecego pisarstwa, które rozkwitło najpierw w zakonnej klauzurze. Zapiski mniszek nie mają dużej wartości literackiej, ale są świadectwem zmagania się z innymi demonami: obawą (często realną) przed oceną ze strony przełożonych, lękiem przed złamaniem kościelnej ortodoksji, a także własnymi ograniczeniami, będącymi konsekwencją zarówno braku talentu, jak i, a może przede wszystkim, odpowiedniego wykształcenia i odczytania. Ich teksty są jednak cennym świadectwem kultury duchowej i emocjonalnej kobiet, które, choć założyły habit, nadal były przedstawicielkami swojej płci.

Pewne cechy omówionej wyżej twórczości mistyczek zakonnych pojawiają się również w *Pieśniach sobie śpiewanych* Konstancji Benisławskiej. Jest to przede wszystkim podległość autorytetom – w przypadku zakonnicy przełożonemu i spowiednikowi, w przypadku Benisławskiej podległość Kościołowi (i prawdopodobnie także nakazom rodzinnym, o czym informuje pełny tytuł dzieła inflanckiej poetki). Ponadto tym, co łączy *Pieśni* z kobiecymi tekstami zakonnymi, jest chrystologiczny wymiar mistyki; Syn Boży to zarazem Kochanek, Ojciec, jak i umiłowane Dziecko. Kolejną cechą

¹¹³ *Pieśń usypiająca w sercach ludzkich Jezusa*, cyt. za: tamże, s. 36.

wspólną omawianych dzieł jest metaforyka stosowana w opisach stanów mistycznych, choroby czy omdlewania z miłości, symbol ognia i nocy, a także serca, będącego centrum doświadczenia Boga. Autorka *Pieśni* dzieli z poprzedniczkami również niechęć do świata zewnętrznego, stawiając na piedestale własną relację z Bogiem (przed relacjami z bliskimi). Także niechęć do innowierców stanowi cechę wspólną twórczości Benisławskiej oraz siedemnastowiecznych zakonnic.

CZĘŚĆ II

Rozdział I

Konstancja Benisławska i jej twórczość¹

1. BIOGRAFIA POETKI

Konstancja Benisławska, autorka zbioru poezji *Pieśni sobie śpiewane*, urodziła się 6 stycznia 1747 roku w spolonizowanej rodzinie szlachty inflanckiej Ryków (von der Riick, de Ryck, der Ryck), posiadającej dobra na terenie Kurlandii, a także w powiecie lutyńskim, należącym do dawnego województwa inflanckiego. Rodzina Ryków miała niemieckie i luterzańskie korzenie.

Poetka wychowała się i mieszkała na terenie dawnych Inflant Polskich, których część należąca do rodziny Benisławskich w wyniku pierwszego rozbioru Polski w 1772 roku została przyłączona do Imperium Rosyjskiego. Tereny te – wschodnie okolice Dyneburga – były jeszcze w pierwszej połowie XVIII wieku miejscem intensywnej działalności potrydenckiego Kościoła². Wynikało to ze specyfiki pogranicza, terenu, na którym współegzystowały (i nierzadko zderzały się) różne formy chrześcijaństwa: katolicyzm, luteranizm (w ramach niego także pietyzm) i prawosławie. Ten wielokulturowy pejzaż przyczynił się do „długiego trwania” na ziemiach Inflant Polskich misji odnowy katolicyzmu w jego radykalnej, często dewocyjnej wersji. Północnowschodnie tereny kraju były w XVIII wieku znacznie bardziej konserwatywne religijnie i kulturo-

¹ Wersja skrócona tego rozdziału została opublikowana w artykule *Devotus Feminus Sexus. Konstancja Benisławska's Religious Poetry as an Example of Women's Poetic Prayers* („Inskrypcje” 2019, R. VIII, z. 2, s. 75–90).

² Świadectwem działania kontrreformacji jest wybudowanie w 1693 siedziby dla zakonu dominikanów w Posiniu (dziś łot. Pasiene, gm. Zilupe) jako reakcji Kościoła na zagrożenie przede wszystkim luteranizmem (Kurlandia) i pietyzmem (Semigalia), praktykowanymi przez ludność pochodzenia niemieckiego i szwedzkiego, która poza katolikami zamieszkiwała tereny Inflant. Obraz ówczesnych Inflant przedstawia T. Chachulski we wstępie do drugiego krytycznego wydania *Pieśni sobie śpiewanych: Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2000, s. 9 i n.

wo niż stanisławowskie centrum, a wyobraźnię religijną nadal zapełniały w nich wzory „wojującej” duchowości potrydenckiej i religijnego pesymizmu, ukształtowane pod wpływem takich czynników, jak wzmożona działalność Kościoła po reformie trydenckiej (zwłaszcza jezuicka), trwałość wczesnonowożytnych schematów intelektualnych (kartezjanizm i humanistyczny pesymizm), poczucie zagrożenia wynikające z bliskości obcych religii i kultur, wreszcie konserwatyzm kulturowy, charakterystyczny dla wszystkich terenów pogranicznych. Na przełomie baroku i oświecenia w Inflantach Polskich dominujący był sarmacki, sprowincjonalizowany wzorzec religijności – efekt postępującej dystrofii jezuickich wzorców szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych. Sercem tej kultury było akademickie Wilno, miasto, w którym w XVII wieku przebywał Maciej Kazimierz Sarbiewski, a wiek później Józef Baka.

Poetka prawdopodobnie w Posiniu, majątku należącym do męża, stworzyła swoje jedyne literackie dzieło (napisane ok. 1774–1775)³, w miejscowości tej bowiem zamieszkiwała i tam również została pochowana w kościele pod wezwaniem Świętego Dominika, gdzie do dziś w podziemiach znajduje się jej grobowiec. Jedyne zachowany wizerunek poetki to najprawdopodobniej portret trumienny⁴. Dzięki niemu wiemy, że autorka *Pieśni* odznaczała się ponadprzeciętną urodą.

O szczegółach biografii Benisławskiej wiadomo niewiele, a część z zachowanych informacji nie została, jak dotychczas, potwierdzona⁵. Wcześniej wyszła ona za mąż za Piotra Benisławskiego, stolnika inflanckiego i właściciela rozproszonych wokół Dyneburga dóbr ziemskich. Rodzina Benisławskich pochodziła z terenów północnego Mazowsza, skąd w XVII wieku przeniosła się na tereny Inflant po nadaniu dóbr przez Zygmunta III Wazę⁶. Familia męża poetki była znana ze swej głębokiej, katolickiej religijności. Benisławscy byli również, co wiemy dzięki wiernopoddańczemu utworowi dedykowanemu Katarzynie Wielkiej autorstwa szwagra poetki, Konstantego, zwolennikami działalności carycy Katarzyny, która przyczyniła się do przetrwania zakonu jezuitów na zachodnich terenach Imperium Rosyjskiego (po kasacie w 1773)⁷. Do zgromadzenia tego należeli bracia męża Benisławskiej, Jan i Konstanty. Konstanty, ten sam, który wychwalał Katarzynę, zapisał się w historii także jako

³ Tamże, s. 10.

⁴ Rekonstrukcji biografii poetki i obrazu środowiska, w którym tworzyła, podjął się T. Chachulski, *dz. cyt.*, s. 5–18. Zob. także W. Borowy, *Benisławska*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, oprac. T. Brajerski, J. Starnawski, Lublin 1958, s. VII–XXIII. Benisławskiej poświęcono też krótkie hasła encyklopedyczne: I. Kotowa, *Benisławska Konstancja z Ryków*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 433–434; T. Chachulski, *Konstancja Benisławska (1747–1806)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. Z. Goliński, T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1992, s. 771–782.

⁵ Świadczy o tym już apel o pomoc czytelników w ustaleniu szczegółów życia K. Benisławskiej wystosowany przez C. Jankowskiego: *W sprawie „Pieśni sobie śpiewanych” stolnikowej Benisławskiej*, „Słowo” 1891, nr 29, s. 2 (przedruki: „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 177, s. 308; nr 178, s. 327; nr 179, s. 343; nr 180, s. 362; nr 181, s. 375 i 378).

⁶ T. Chachulski, *dz. cyt.*, s. 8.

⁷ Tamże, s. 10.

autor wiersza pochwalnego przeznaczonego dla poetki, rozpoczynającego tom *Pieśni sobie śpiewanych*⁸.

Rodzina Benisławskich prawdopodobnie w czasach wojny domowej (1768–1772) należała do stronnictwa prokrólewskiego i prorosyjskiego. Świadczą o tym: właśnie działalność pisarska Konstantego i odnotowana obecność przedstawicieli zarówno Benisławskich, jak i Ryków podczas wyborów Stanisława Augusta Poniatowskiego na króla Rzeczypospolitej⁹. Co więcej, tezę tę uprawdopodobnia także fakt, że Jan Jędrzej Borch, z którym Benisławska się przyjaźniła i prowadziła interesy, był adresatem utworów paszkwilanckich doby konfederacji barskiej, ponieważ nie przystąpił do działań konfederatów (choć deklarował się jako ich zwolennik)¹⁰.

Dzięki przekazom rodzinnym wiadomo, że Benisławska, mimo deklarowanej w swej poezji pogardy dla świata i dla pieniędzy, znacznie powiększyła majątek męża. Udało jej się odkupić od Jędrzeja Borchy zespół wsi w tzw. kluczu landskorońskim oraz – prawdopodobnie – pałac w Posiniu¹¹. Niepewne i szczątkowe są natomiast informacje o jej życiu prywatnym, wzmiankuje się jednak o jej licznych ciężach: podobno Benisławska urodziła dwadzieścioro dwoje dzieci, z których przeżyło tylko ośmioro. Ze wzmianek autobiograficznych w poezji, poczynionych w wieku dwudziestu ośmiu lat, wiemy, że poetka prawdopodobnie przeżyła już śmierć pięciu swoich pociech. Swe zmarłe dzieci podmiot utworów spotyka podczas jednej z podróży mistycznych do nieba. Ich wizerunek przynosi matce pocieszenie.

W przeciwieństwie do swej poetyckiej kreacji, poetka zapisала się w historii rodzinnej jako osoba o surowym i ostrym sposobie bycia. Stanowczość autorki *Pieśni sobie śpiewanych* wobec potomstwa potwierdzają źródła rodzinne, w których została zapisana informacja, że Benisławska nie pytała swych dzieci o zdanie, aranżując korzystne ekonomicznie małżeństwa dla córek i pracę w wojsku w Imperium Rosyjskim dla synów¹². Pod koniec życia autorka ufundowała, zgodnie z katolicką tradycją szlachecką,

⁸ M. cyt.

⁹ *Prawa, konstytucje i przywileje Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego i wszystkich prowincji należących: na walnych Sejmach Koronnych od Sejmu Wislickiego roku Pańskiego 1347. Aż do ostatniego Sejmu uchwalone. Volumen Septimum: Ab Anno 1764. Ad Anno 1768, Acta Reipublice Continens*, t. 7, W drukarni J. K. Mci i Rzeczypospolitej u Księży Scholarum Piarum, Warszawa 1782, s. 299.

¹⁰ J. Maciejewski, *Wstęp*, [w:] *Literatura barska (antologia)*, wstęp i oprac. J. Maciejewski, Wrocław–Kraków 1976, s. XXXVII, XLIX; M. Pieczyński, *Pokusy czasu oblężenia. O trawestacjach literatury religijnej w staropolskim piśmiennictwie politycznym*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 328. Być może impulsem dla twórczości religijnej Benisławskiej były wydarzenia polityczne, a bezpośrednią przyczyną powstania *Pieśni* próba redukcji dysonansu poznawczego, spowodowanego przez nieprzystąpienie do idei konfederatów tak religijnej rodziny, jaką byli Benisławscy. Należy też pamiętać o poprzedzających sprzyświecenie wydarzeniach na terenie Inflant Polskich, w tym konfederacji innowierczej w Słucku (1767). Można też spróbować spojrzeć na dzieło Benisławskiej jako świadectwo zdystansowania się wobec katastrofy politycznej kraju. Działania innowierców (formalnie popieranych przez Imperium Rosyjskie) budziły wśród szlachty katolickiej poczucie zagrożenia tradycyjnych wartości. Musiały również budzić sprzeciw autorki, która na kartach *Pieśni* kilkukrotnie występuje emocjonalnie przeciwko innowiercom.

¹¹ T. Chachulski, *dz. cyt.*, s. 9.

¹² Wzmiankuje o tym jako pierwszy Cz. Jankowski, *Na marginesie literatury. Szkice i wrażenia*, Kraków 1906, s. 1–24.

szpital w Zosołach, jednej z wsi należących do Benisławskich¹³. Zmarła 8 listopada 1806 roku, przeżywszy 59 lat.

Przypuszcza się, że po opublikowaniu tomu *Pieśni sobie śpiewane* poetka aż do śmierci nic więcej nie napisała. Nie natrafiono bowiem na żadne wskazówki świadczące o kontynuowaniu przez nią działalności poetyckiej, choć Czesław Jankowski jako pierwszy podał informację, że poetka jest także autorką anonimowego modlitewnika *Nabożeństwo ku największej chwale Boga w Trójcy Świętej Jedyne go i matki Boskiej tu-dzież świętych Patronów i Patronek przez pewną damę z różnych aprobowanych ksiąg zebrane i dla wygody bliźnich do druku podane w Wilnie, Drukarni J.K.M., XX Bazylia-nów roku 1771*¹⁴. Dotychczas jednak autorstwa modlitewnika, będącego kompilacją modlitw i myśli filozofów chrześcijańskich, nie udało się badaczom potwierdzić. Nie jest on również przedmiotem naszej analizy.

Pieśni sobie śpiewane wydane zostały po raz pierwszy w 1776 roku w Wilnie w Drukarni Akademickiej¹⁵. Składają się wyłącznie z utworów o tematyce religijnej, w znacznej mierze ukształtowanej przez mistycyzm hiszpański oraz dziedzictwo katolickiej myśli potrydenckiej, skupionej wokół najważniejszych doktryn religijnych (m.in. sporu dotyczącego bezgrzesznej natury Mary czy jej roli związanej z pośrednictwem w łaskach Boga). Tom Benisławskiej, mimo powstania w oddaleniu od centrum kraju, był sprzedawany w Warszawie w księgarni Michała Grölla w latach osiemdziesiątych XVIII wieku¹⁶.

Po niemal 150 latach od pierwodruku *Pieśni sobie śpiewane* ukazały się w 1958 roku w Lublinie nakładem Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Było to pierwsze wydanie krytyczne dzieła Benisławskiej, przygotowane przez Jerzego Starnawskiego i Tadeusza Brajerskiego¹⁷. Edytorzy znakomicie opracowali także warstwę językową dzieła, co posłużyło Brajerskiemu do stworzenia osobnej monografii o charakterze językoznawczym *O języku „Pieśni” Konstancji Benisławskiej* (Lublin 1961).

O aktualności decyzji edytorskich Starnawskiego i Brajerskiego świadczy także najnowsze, i zarazem drugie krytyczne wydanie dzieła inflanckiej poetki, autorstwa

¹³ Na temat chrześcijańskich, siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych zwyczajów spisywania testamentów przez szlachtę, a także treści owych świadectw (zob. P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 174–176).

¹⁴ Przywołuję za: T. Chachulski, *dz. cyt.*, s. 10.

¹⁵ Dzieło Benisławskiej wydrukowano zapewne pod koniec listopada 1776, o czym świadczy ogłoszenie prasowe Drukarni J. K. Mci Akademickiej, zamieszczone w dn. 23 XI tego roku w „Gazetach Wileńskich” (zob. D. Hombek, *Książka polska w ogłoszeniach prasowych XVIII wieku. Źródła*, t. 7: *Prasa prowincjonalna*, cz. I: *Wielkie Księstwo Litewskie*, Kraków 2021, s. 106). Za informację dziękuję prof. Barbarze Wolskiej.

¹⁶ Książka musiała cieszyć się popularnością, ponieważ M. Gröll półtora roku po jej opublikowaniu zdecydował się na ponowne sprowadzenie z Wilna *Pieśni* i promując tomik poetki w Suplemencie do „Gazety Warszawskiej”, gdzie zamieścił 28 marca ogłoszenie (z podaniem ceny książki: „alla rust<ica> zł. 2” (zob. S. Grzeszczuk, D. Hombek, *Książka polska w ogłoszeniach prasowych XVIII wieku. Źródła*, t. 1 „Gazeta Warszawska” 1774–1785, red. Z. Goliński, cz. 1, Wrocław 1992, s. 835). Za informację dziękuję prof. Barbarze Wolskiej.

¹⁷ K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, Lublin 1958.

Tomasza Chachulskiego, które ukazało się staraniem Instytutu Badań Literackich PAN (Warszawa 2000). Znaczna część edycji Chachulskiego jest oparta na ustaleniach Starnawskiego i Brajerskiego (a w przypadku języka *Pieśni* zostały one przytoczone niemal bez zmian). Różnica pomiędzy obiema edycjami krytycznymi nie jest duża¹⁸. Chachulski jednak we *Wprowadzeniu do lektury* krytycznie odnosi się do ustaleń Wacława Borowego, pierwszego badacza, który zwrócił uwagę na wyjątkowość poezji Beniśławskiej (i którego artykuł *Beniśławska* poprzedzał tekst *Pieśni* w edycji z 1958 roku). Chachulski wypuklił również rolę tradycji czarnoleskiej w kreacji warstwy językowej *Pieśni*, zwłaszcza zaś wpływu Psalmów Dawidowych.

Utwory *Pieśni sobie śpiewanych* mają charakter poetyckich, indywidualnych modlitw, w znacznej części opartych na popularnych tekstach pacierza: „Ojcze nasz” oraz „Zdrowaś Maryjo”, i wpisują się w siedemnastowieczną modę na pisanie wierszy parafrazujących modlitwy. Ta staropolska tradycja świadczyła o powszechnej familiaryzacji *sacrum* i estetyce włączającej, to znaczy takiej, w której elementy z różnych porządków rzeczywistości, a także różnych stylów wypowiedzi mogły stworzyć nierażący takim połączeniem komunikat literacki. Beniśławska swymi modlitwami nawiązuje jednak tylko do tradycji religijnej, jej wiersze nie zawierają bowiem treści politycznych czy okolicznościowych (jak na przykład miało to miejsce w licznych parafrazach modlitewnych doby konfederacji barskiej). W tym sensie autorka wierszy kontynuowała tradycję modlitwy poetyckiej, popularną zwłaszcza wśród twórców z przełomu wieków XVII i XVIII, między innymi Stanisława Jabłonowskiego (*Zabawa chrześcijańska* 1700) czy Wojciecha Stanisława Chrościńskiego (*Pacierz z różnych miejsc Pisma Świętego* 1710). Modlitwa poetycka była dość często spotykanym gatunkiem, zwłaszcza w epoce późnego baroku.

Treść właściwą tomu Beniśławskiej poprzedzają cztery utwory o charakterze chwalnym, które wpisują się w tradycję form zalecających dzieło szerokim kręgom czytelników. Zwyczaj ten osiągnął swe apogeum w wieku XVII, a formy utwory miały często charakter wierszowany¹⁹. W formach zalecających podkreślano zwykle ważną treść utworu (najczęściej dydaktyzm oraz aktualność poruszanych zagadnień) oraz zalety twórcy dzieła, takie jak pobożność, mądrość czy talent. Czasami powoływano się także na sławę autora czy monumentalność całej pracy²⁰.

Pierwszy i najdłuższy z utworów pochwalnych zawartych w *Pieśniach sobie śpiewanych*, autorstwa Konstantego Beniśławskiego, szwagra poetki, jezuitę i kanonika

¹⁸ Różnice zostaną przedstawione w części 3 tego rozdziału, poświęconej stanowi badań.

¹⁹ B. Mazurkowa, *O wypowiedziach zalecających w polskich drukach z drugiej połowy XVIII wieku*, [w:] *Wypowiedzi zalecające w książce dawnej i współczesnej*, red. M. Jarczykowa, B. Mazurkowa, M. Marcinkowska-Malara, Katowice 2015, s. 169.

²⁰ Przykładem osiemnastowiecznej formy zalecającej jest utwór E. Drużbackiej w czwartym tomie dzieła B. Chmielowskiego, *Wiersze W[ielmożnej] Jej M[oi]ś[ci] pani Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej, skarbnikowej żydaczewskiej, do autora książki tej Aten napisane roku 1754, in Februario, które tu dla Czytelnika kładę*, [w:] tenże, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej scyjencyi pełna...*, cz. 4, Lwów 1756, s. 62.

inflanckiego, stanowi swoiste, prywatne *imprimatur* dla twórczości autorki²¹. Kolejny z panegiryków, podpisany literonimem B.B.Ł.C, został przeze mnie rozszyfrowany²². Jego autorem jest Bonifacy Benisławski, łowczy czarniechowski i poseł na elekcję króla Stanisława Augusta Poniatowskiego²³. Nie posiadamy jednak danych o stopniu pokrewieństwa pomiędzy mężem Konstancji a autorem tej formy zalecającej. Być może Bonifacy był jego wujem lub kuzynem – z pewnością ich relacja była na tyle bliska, że zdecydował się on na napisanie wierszowanej pochwały, w której wynosi poezję Benisławskiej nad utwory promowanej przez środowisko braci Załuskich Elżbiety Drużbackiej:

Twój wiersz z Bogiem, Maryją, niebem i świętami.
O, wyższaś nad Drużbacką jak niebo od ziemi!
[2, 7–8]²⁴

Bonifacy Benisławski należał do rodziny, co wskazuje, że autorka znalazła w najbliższym otoczeniu poparcie dla swej działalności literackiej. Anonimowy pozostaje autor dwóch pozostałych panegiryków, bogatych w odniesienia do antyku (co również było usankcjonowaną tradycją formy zalecającej), kryjący się za pseudonimem F.M.D.F. Czy był to członek zgromadzenia dominikanów (inicjał D.F. można by rozwinąć jako Dominicus Frater) rezydujących w Posiniu, gdzie powstały *Pieśni*, czy może ktoś z rodziny Morysonów, której członek poślubił jedną z córek poetki? A może skrywa się za nim jakiś inny przyjaciel rodziny? Zagadka ta czeka jeszcze na rozwikłanie.

W omawianych wierszach pochwalnych Benisławska została przedstawiona jako najwybitniejsza polska poetka, która talentem przewyższa inne, sławniejsze od niej autorki, zarówno z kręgu literatury światowej, jak i polskiej: Safonę i wspomnianą już Elżbietę Drużbacką. Znamienne, że ich autorzy porównują dzieło stolnikowej inflanckiej tylko z kobiecą tradycją pisarską, w której to poetka stoi najwyżej przede wszystkim dzięki pobożnej treści swej pracy. Wiersze Benisławskiej, o czym informują nas autorzy,

²¹ Oficjalne pozwolenie wydał Carolus Karp, doktor obojga praw, kanonik katedralny wileński (zob. K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, Lublin 1958, s. 5).

²² O zagadce autografu B.B.Ł.C. pisał m.in. T. Chachulski: *Objaśnienia*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, Warszawa 2000, s. 186. Ostatnio wspomniała o niej B. Mazurkowa, *dz. cyt.*, s. 177. Recenzent tej książki, profesor Tomasz Chachulski zwrócił mi uwagę na fakt, że inicjały rozszyfrował także (mniej więcej w tym samym czasie) J. Zieliński (zob. *Przypisy do przypisów Benisławskiej do Benisławskiej*, [w:] *Komentarze i przypisy w książce dawnej i współczesnej*, red. B. Mazurkowa, Katowice 2019, s. 263. Za przekazanie tej informacji bardzo dziękuję).

²³ O jego poselstwie z Księstwa Inflanckiego podczas wyborów elekcyjnych wspominają dokumenty i herbarze (zob. *Prawa, konstytucje...*, m. cyt.; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, wyd. J.N. Bobrowicz, t. 2, Lipsk 1832, s. 105; A. Boniecki, *Herbarz polski*, cz. I: *Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, Warszawa 1899, s. 161; S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 1, Warszawa 1904). O Bonifacym Benisławskim, łowczym czarniechowskim, wzmiankuje także J. Weyssenhoff, *Kronika rodziny Weyssów Weyssenhoffów*, Wilno 1935, aneks 21, s. 159.

²⁴ Wszystkie cytaty z tomu *Pieśni sobie śpiewanych* przytaczam za edycją T. Chachulskiego, podając lokalizację bezpośrednio po cytacie.

są przykładem poezji moralizującej, a jej autorka nie uległa powierzchownym modom na pisanie utworów o błażej i frywolnej treści, właściwej dla popularnego wówczas polskiego rokoka (potępiane zatem są tu pośrednio wiersze światowe Drużbackiej, jak i kobiece przekłady romansów francuskich, których autorkami były magnatki, między innymi Franciszka Urszula Radziwiłłowa i Barbara z Duninów Sanguszkowa). To odwołanie do antyku i uwypuklenie cnoty niewieściej stanowiło oczywiście część konwencji panegirycznej i nie należy dziś traktować tego porównania całkiem serio, zwłaszcza że w czasach Benisławskiej było takie porównanie zjawiskiem częstym, także w laudacjach dotyczących innych kobiet²⁵.

2. TOMIK *PIEŚNI SOBIE ŚPIEWANYCH* – ZAWARTOŚĆ, UKŁAD I PROBLEMATYKA

Na stronie tytułowej pierwodruku *Pieśni sobie śpiewanych* przedstawiony został amor grający na lirze, ewokujący tradycję renesansową i antyczną a –jak pisze Tomasz Chachulski – być może jest on także bezpośrednim nawiązaniem do twórczości Kochanowskiego²⁶. Dodać tu należy, że grafika utrzymana została w estetyce barokowego emblematu.

Początek tomiku to wspomniane cztery utwory o charakterze zalecającym lekturę *Pieśni*, z których dwa ostatnie nadal pozostają anonimowe:

[1.] *Do Wielmożnej Stolnikowej przy wydaniu tych wierszów od brata*

[2.]

[3.]

[4.]

Część zasadnicza *Pieśni sobie śpiewanych* składa się z trzech członów, względnie autonomicznych, zawierających wiersze oparte na koncepcie indywidualnej modlitwy.

Księga pierwsza, zawierająca przede wszystkim poetyckie parafrazy *Modlitwy Pańskiej*, zaczyna się dwiema pieśniami poprzedzającymi utwory oparte na tekście „Ojcie nasz”:

Pieśń przed zaczęciem dzieła abo zachwyty ducha do Ducha Naświętszego;

Pieśń przeżegnanie. W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego.

Pierwsza z nich mówi o natchnieniu, ale zamiast antycznej muzy pojawia się Duch Święty, przyczyna sprawcza powstania modlitw Benisławskiej²⁷. Oba utwory poruszają

²⁵ Zob. strukturę porównania Katarzyny Kossakowskiej (1722–1803), reprezentującej raczej typ sprawczej *virago*, do Kornelii i Kamilli, bohaterek antycznego świata (zob. K. Maksimowicz, *Z jakiego powodu komplementowano Katarzynę Kossakowską?*, [w:] *Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. M. Sulejewicz-Nowicka, Z. Gruszka, wstęp M. Wichowa, Łódź 2013, s. 213–214).

²⁶ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 12.

²⁷ Na temat motywu lotu w *Pieśniach sobie śpiewanych* pisał m.in. T. Chachulski, dla którego bezpośrednią inspirację poetki stanowił antyczny topos wykorzystywany również przez Kochanowskiego (zob. T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia z „recepty głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 24–45). Zwrot do Ducha Świętego, który ma atrybuty pogańskiej muzy, pojawia się także w wierszu *Pod Świętym Duchem* A. Niemiryczowej, gdzie autorka pisze m.in. „Duchu Święty przybywaj i daj to natchnienie / żeby koncept, myśl, serce i me rozumienie / Mądre było, prawdziwe

problematykę zagrożenia wiary przez szatana i heretyków, pojawiającą się także w sposób rozproszony w całym tomie *Pieśni sobie śpiewanych*. Wiersze te napisane zostały ośmiozłogówcem.

Po tym wprowadzeniu w symbolikę tomu księga pierwsza rozwija swój zasadniczy temat, jakim jest *Modlitwa Pańska na pieśni podzielona*. Zanim jednak pojawiły się utwory inspirowane kolejnymi zdaniem modlitwy „Ojcze nasz”, zamieściła poetka pieśń numerowaną jako pierwsza, bez tytułu, w strofach czterowersowych, o incipicie „O Ty, co Panem na niebie i ziemi [...]”, ujętą w jedenastozłogówce (5+6). Wreszcie następuje część główna, obejmująca osiem pieśni, napisanych trzynastozłogówcem (7+6), w zwrotkach czterowersowych, z rymem aa bb:

- Pieśń 2. Ojcze nasz, któryś jest w niebie*
- Pieśń 3. Święć się Imię Twoje*
- Pieśń 4. Przyjdź Królestwo Twoje*
- Pieśń 5. Bądź wola Twoja jako w niebie tak i na ziemi*
- Pieśń 6. Daj nam chleba naszego powszedniego dzisiaj*
- Pieśń 7. Opuść nam winy nasze jako i my odpuszczamy*
- Pieśń 8. I nie wwódtz nas w pokuszenie*
- Pieśń 9. Ale nas zbaw ode złego. Amen.*

Księga druga to utwory maryjne rozwijające poszczególne frazy „Zdrowaś Maryjo”, a poprzedza je, podobnie jak poprzednio, *Pieśń 1*, utwór bez tytułu. Podmiot zdradza w nim swoje intencje: chęć stworzenia „nowego hymnu” dla Maryi. Pieśń ta określa główne cele oraz nastawienie samej autorki wobec dzieła poświęconego rodzicielce Chrystusa. Dowiadujemy się tu, że poetka pragnie, by adresatka *Pozdrowienia anielskiego* przyjęła jej poezję równie chętnie, jak słowa Archaniola Gabriela. Skupia się tu na wyliczeniu cech i nazw Maryi, obficie korzystając z metaforyki zaczerpniętej z *Godzinek*, występującej w poezji późnorenansowej i wczesnobarokowej²⁸.

Pozdrowienie anielskie na pieśni rozłożone także składa się z ośmiu utworów parafrazujących modlitwę maryjną. Utwory te mają epigramatyczną formę i są krótsze od tekstów części poprzedniej²⁹. Napisane zostały jedenastozłogówcem (5+6), w strofach czterowersowych rymowanych: aa bb:

- Pieśń 2. Zdrowaś, Maryja*
- Pieśń 3. Łaskiś pełna*
- Pieśń 4. Pan z Tobą*

i tak doskonale / żeby Stwórca z stworzenia miał swą wieczną chwałę”. Cyt. za A. Czyż, *Ja i Bóg, Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 104.

²⁸ Na temat znaczenia w literaturze staropolskiej tekstu *Godzinek o przenaczyszym i niepokalanym Poczęciu Naświętszej Panny Maryjej*, które ukazały się w Krakowie w 1628 roku i były wielokrotnie wznawiane, zob. R. Mazurkiewicz, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011, s. 40.

²⁹ Na temat retoryki *Pieśni sobie śpiewanych* zob. M. Kaczmarzyk, *Wpływ zasad retoryki oratorskiej na sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 1975, nr 1, s. 231–271.

Pieśń 5. Błogosławionaś Ty między niewiastami

Pieśń 6. I błogosławion owoc żywota Twego Jezus

Pieśń 7. Święta Maryja

Pieśń 8. Matko Boga

Pieśń 9. Módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej, Amen.

Księga trzecia, inaczej niż dwie poprzednie, nie opiera się na tekście konkretnej modlitwy. Składa się z poezji medytacyjnych, w znacznej mierze nasyconych wątkami autobiograficznymi i symboliką mistyczną. Zawiera dwadzieścia trzy, nienumerowane tym razem, pieśni, z których czternaście poświęcono Chrystusowi (od pieśni czwartej do osiemnastej). Pozostałe utwory to początkowe trzy modlitwy poetyckie przeznaczone na określone pory dnia i pięć kończących księgę: modlitwa błagalna związana z chorobą, utwór pochwalny, kolejna pieśń, poświęcona zachwyceniu, jedna krótka parafraza „Ojcze nasz” i jedna „Zdrowaś Maryjo”.

Część trzecia *Pieśni sobie śpiewanych* uważana jest przez wielu badaczy za najdoskonalszą³⁰. Jest ona najbardziej zróżnicowana zarówno formalnie, jak i treściowo³¹. Jak wyliczył Borowy, wiersze te mają różne formy stroficzne; są to: pięcio-, siedmio-, ośmio-, jedenasto- i trzynastozgłoskowce³². Poetka stosuje zarówno rymy aa bb, jak i ab ab. Wiersze trzeciej części tomu są znaczne krótsze niż poprzednie utwory *Pieśni sobie śpiewanych*. Autorka części tej nie nadała wspólnej nazwy. Odmienność trzeciej części od poprzednich sprawiła, że Chachulski postawił tezę o autonomiczności tych utworów i – być może – późniejszym dołączeniu ich przez Benisławską do zbioru³³. Ich treść w największym stopniu zdradza wrażliwość religijną poetki, w tym jej fascynację mistycyzmem i symboliką cierpienia:

Pieśń [1.] Modlitwa poranna

Pieśń [2.] Modlitwa popołudniowa

Pieśń [3.] Modlitwa wieczorna

Pieśń [4.] Pomocy Chrystusa P[ana] w oschłości duszy żebrze

Pieśń [5.] O szczęśliwości tych, którzy, wzięwszy krzyż swój, idą za Chrystusem

Pieśń [6.] Wysławia dobrodziejstwa Chrystusowe na siebie i na cały świat wylane

Pieśń [7.] Co trzeba zachować kochającym Chrystusa

Pieśń [8.] Wyraża się potęgą miłości ku Chrystusowi

Pieśń [9.] Chrystusa Pana wielbi

Pieśń [10.] Chrystusa Pana wzywa ciężką chorobą złożona

Pieśń [11.] W młodości śmierć sobie rokuje i do służby Boga siebie zagrzewa

Pieśń [12.] Jak jest rzecz słodka i zbawienna o Męce Pańskiej nieustannie rozpamiętywać

Pieśń [13.] Afekt ku ukrzyżowanemu Panu

Pieśń [14.] Prosi, iżby za łaską Bożą świętobliwie żyć mogła

Pieśń [15.] Dziękuje Chrystusowi Panu za uwolnienie z różnych niebezpieczeństw i naprowadzenie na prawą drogę

³⁰ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 18.

³¹ W. Borowy, *dz. cyt.*, s. VIII.

³² M. cyt.

³³ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 18.

Pieśń [16.] Skarży się, że po większej części ludzie, odbiegłszy Chrystusa Pana, za światową próżnością uganiam się

Pieśń [17.] Ogłasza, że bez pomocy Chrystusowej trudno się złego ustrzeże

Pieśń [18.] O miłości swojej ku Chrystusowi Panu

Pieśń [19.] Poleca duszę Bogu w ostatnim niebezpieczeństwie życia będąca

Pieśń [20.] Wzywa wszelkie stworzenie, iżby chwaliły Boga

Pieśń [21.] Modlitwa do Boga Ojca i porwanie abo zachwyt do nieba

Pieśń [22.] Ojciec Nasz

Pieśń [23.] Zdrowaś, Maryja

Pieśń ostatnia. Chwała Ojcu i Synowi etc.

Pieśń nazwana „ostatnią” to rozpisana na wiersze modlitwa „Chwała Ojcu i Synowi”; biorąc pod uwagę winietę umieszczoną w pierwodruku po pieśni poświęconej Maryi, wygląda raczej na zamknięcie całości, aniżeli księgi trzeciej.

Pomysł na pierwszą i drugą część *Pieśni sobie śpiewanych*, w których kolejne utwory rozpoczynają się od słów „Ojciec nasz” i „Zdrowaś Maryjo”, Beniśławska zaczerpnęła zarówno z żywej tradycji literackiej szlacheckich „pacierzy”, jak i z myśli świętej Teresy z Ávila, która wymienia obie modlitwy jako wstęp do praktyki mistycznej, rozpoczynającej się od modlitwy ustnej³⁴, by następnie, na dalszym etapie drogi mistycznej, przejść do modlitwy myślniej, stanowiącej pośredni etap w próbach zbliżenia się do Boga. Obie te części poprzedzają najdoskonalszy etap kontemplacji, będący celem wszystkich mistyków³⁵. Święta Teresa w *Drodze do perfekcji*, dziele przeznaczonym dla sióstr zakonnych, również rozwijała *Modlitwę Pańską*, dodając do niej słowa indywidualnej modlitwy³⁶. W schemacie zaproponowanym przez hiszpańską mistyczkę dwie pierwsze części *Pieśni sobie śpiewanych* można próbować odczytać zarazem jako modlitwę ustną i – za sprawą przyjętej przez poetkę techniki – modlitwę myślną, a część trzecią, niezdeterminowaną przez kształt kanonicznej modlitwy, zaś niosącą najwięcej metaforyki kobiecego mistycyzmu, jako poetycką próbę oddania doświadczenia mistycznego zjednoczenia z Bogiem³⁷.

Kształt językowy wierszy Beniśławskiej, co widać na pierwszy rzut oka, bez głębszej analizy, jest w znacznej mierze oparty na barokowych oksymoronach, rozbudowanych peryfrazach oraz plastycznych neologizmach (jednym z najbardziej znanych określeń

³⁴ Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, [w:] *taż, Dzieła*, t. 2, tłum. ks. H.P. Kossowski, Kraków 1987, rozdz. 21.

³⁵ Modlitwa poetycka była popularna w epoce baroku. Teksty, które miały rozważać fragmenty poszczególnych modlitw należących do pacierza, pisali m.in. K. Miaskowski, W. Potocki i wymienieni już S. Jabłonowski oraz W. Chrościński. Jak zauważa A. Czyż, nie wszystkie modlitwy były przesycone pierwiastkiem mistycznym. U Chrościńskiego na przykład dominują tony patriotyczne, które w ogóle nie pojawiają się u Beniśławskiej (zob. A. Czyż, *dz. cyt.*, s. 47–52).

³⁶ Św. Teresa od Jezusa, *dz. cyt.*, rozdz. 27.

³⁷ Na temat mistycznych inspiracji Beniśławskiej zob. A. Demkowicz, *Utwory religijne Konstancji Beniśławskiej a tradycja mistyki hiszpańskiej (św. Teresa z Ávila, św. Jan od Krzyża)*, „Tematy i Konteksty” 2016, nr 6 (11), s. 317–329; A. Uścińska, *Konteksty mistyczne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Beniśławskiej*, „Inskrypcje” 2013, z. 1 (1), s. 11–23.

występujących w *Pieśniach sobie śpiewanych* jest wyrażenie „duszogubny świat”). Typowe dla autorki są też paradoksy logiczne, których źródłem również, jak zauważył Wacław Borowy, była twórczość poetycka świętej Teresy z Ávila³⁸. Język *Pieśni* cechują także archaizmy, świadczące być może nie tyle o zapóźnieniu kulturowym prowincji inflanckiej, ile o zdominowaniu wyobraźni poetki przez język kontrreformacyjnych dzieł doby XVI i XVII wieku, w tym zwłaszcza przekładu Biblii Jakuba Wujka i *Żywotów świętych* Piotra Skargi.

Pieśni sobie śpiewane to jeden z nielicznych przykładów staropolskiego kobiecego pisarstwa. Ich znaczenie winno być docenione nie dlatego, że poruszają problematykę religijną czy też, że cechują się wybitnym stylem, ale przede wszystkim dlatego, że ich autorką była kobieta świecka z terenów Inflant Polskich, obszaru, który – jak napisał jeden z badaczy – „nie istnieją” w polskiej świadomości historycznej³⁹. Wyobraźnia poetycka Benisławskiej została w znacznej mierze ukształtowana przez ideę Kościoła walczącego, która tym silniej odcisnęła na poetce swe piętno, że – jak przypuszczają badacze – należała ona (podobnie jak Teresa z Ávila) do pokolenia katolickich neofitów⁴⁰. Układ i treść *Pieśni* zdradzają fascynację autorki tekstem modlitwy, która jest w nich materiałem do medytacji, zgodnie z zaleceniami świętego Ignacego Loyoli i świętej Teresy. *Sacrum* ujęte jest tu intelektualnie, a nie rytualne; utwory wypełnione są również dużą dozą emocjonalności, zwłaszcza w tych fragmentach, które przywołują na myśl koncepcje mistyczne. Całokształt *Pieśni* przypomina teksty wcześniejsze, zakorzenione w dojrzałym siedemnastowiecznym baroku, co potwierdza tezę, mimo chronologicznej przynależności do oświecenia, o przede wszystkim barokowym wymiarze dzieła Benisławskiej.

³⁸ W. Borowy, *dz. cyt.*, s. XVII–XVIII.

³⁹ K. Zajac, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków 2008.

⁴⁰ Tamże, s. 290.

Rozdział II

Forma gatunkowa *Pieśni sobie śpiewanych*

Rozdział ten został poświęcony analizie formy gatunkowej *Pieśni sobie śpiewanych* na tle innych utworów doby staropolskiej. Modlitwa poetycka była gatunkiem popularnym w literaturze baroku. Pomijając takich autorów jak Kasper Miaskowski, Wacław Potocki czy Józef Bartłomiej Zimorowic, gatunek ten uprawiali zwłaszcza poeci mniejszego talentu jak Wojciech Chrościński czy Stanisław Jabłonowski. Ponadto powstawały wówczas liczne parafrazy modlitewne związane z wydarzeniami politycznymi (od rokoszu sandomierskiego, przez konfederację barską, po sejm czteroletni).

Na tym tle interesująco wygląda modlitwa poetycka *Pieśni*, w której wykorzystane zostały elementy innych popularnych w epoce gatunków literackich: psalmu, hymnu, pieśni i elegii pokutnej. Forma ta u Benisławskiej jest w całości hybrydalna.

1. MODLITWA POETYCKA

Modlitwa poetycka czerpie z dwóch poziomów rzeczywistości: literackiej i religijnej. Jest to forma sytuująca się na przecięciu tego, co sakralne i tego, co świeckie, obejmując swym zasięgiem przestrzeń spotkania człowieka z Bogiem. Modlitwa poetycka jest więc częścią poezji religijnej, którą zdefiniujemy jako twórczość skoncentrowaną na *sacrum*, ale częścią specyficzną, ponieważ tematem równie istotnym, jak Boski adresat modlitwy, jest w tym gatunku człowiek, jego indywidualne nastawienie i artykułowane prośby. Te ostatnie są bowiem integralną częścią formuły modlitewnej i choć kierowane do Boga, Chrystusa, Maryi czy świętych, to zwracają uwagę czytelnika na nadawcę literackiego komunikatu, jego pragnienia i obawy dotyczące nie tylko spraw eschatologicznych, ale także życiowych. Jak pisali wydawcy *Antologii modlitwy poetyckiej*:

Pozostaje kwestią otwartą i nie zawsze rozstrzygalną nawet w świetle danych biograficznych, czy i o ile modlitwę poetycką można uważać za wyraz osobistego stosunku poety do Boga, za jego osobiste wyznanie.

Z jednej strony nie można utożsamiać podmiotu lirycznego z autorem, chociaż często sam autor intencjonalnie utożsamia się z nim wprost bądź traktuje go jako swoją maskę. Z drugiej strony bohaterem liryki jest zawsze ludzka osobowość, ukonkretniająca się w podmiocie lirycznym i dopiero ta identyfikacja pozwala nam uważać modlitwę poetycką za rodzaj religijnego świadectwa¹.

Pieśni sobie śpiewane, wykorzystując instrumenty poetyckie zarówno konwencji dewocyjnej, jak i tradycji metafizycznej, są literaturą w całości poświęconą problematyce transcendencji i Boga. Podmiot liryczny cechuje bezpośredniość i żarliwość, które nasuwają przypuszczenie o niewielkim dystansie autorki wobec dzieła². Tezę tę uwiarygodniają odniesienia do życia Beniśławskiej obecne w utworach:

Ja odpuszczam, o Panie, odpuść mi wzajemnie.
Ja zemsty brać nie będę z bliźnich, a Ty ze mnie.
Daruj, gdy grzech mój z pozwem przeciwko mnie stanie
przed strasliwym Twym sądem, daruj, daruj, Panie!
Pomni na moję kartę, którą-ć nie przez dzięki
na wieczny czas z podpisem daję własnej ręki.
Daję, gdy rok dwudziesty ósmy już przemija –
biada mi, że tak późno! Daję – Konstancyja.

[Ks. I, *Pieśni* 7, 181–188]³

W *Pieśniach* znajdujemy więcej miejsc, w których autorka sygnalizuje wspólną tożsamość twórcy i podmiotu. W jednym z wierszy Beniśławska powołuje się na swoją patronkę i imienniczkę (po raz kolejny pojawia się więc imię jako znak braku dystansu) oraz zwraca się do swoich zmarłych dzieci (w wieku dwudziestu ośmiu lat pochowała już pięcioro z nich):

Witaj, o pierwsza mego zbawienia nadziejo!
Witaj, o Matko Boga, witaj, o Maryjo!
Witaj, o mój Aniele, i ty, na chrzcie wzięta
za patronkę mi życia, Konstancyjo święta!
Mylę się? I was widzę tu, me miłe dziatki,
coście mię w pierwszych leciech swej odbiegły matki?
Tyś-li tu, mój Augustku z Ksawerkiem dopiero?
Tyś-li tu z Julką jedna i druga Ksawero?⁴

¹ A. Jastrzębski, A. Podsiad, *Przedmowa do nowego wydania*, [w:] *Antologia polskiej modlitwy poetyckiej. Z głębokości...*, oprac. A. Jastrzębski, A. Podsiad, Warszawa 1974, s. VIII.

² Choć szczerość, będąca czasem synonimem autentyczności nie jest kategorią literaturoznawczą, a psychologiczną, powołujemy się na nią ze względu na ujawnione w tekście intencje samej poetki.

³ Cytaty z *Pieśni sobie śpiewanych* przytaczam za edycją T. Chachulskiego (Warszawa 2000), podając lokalizację bezpośrednio pod cytatem.

⁴ Tekst sugeruje, że autorka-podmiot (w wieku 28–29 lat) pochowała już pięcioro dzieci. Kuszącą hipotezą byłoby uznanie, że zamiast „jedna” przyjmujemy lekcję „jedną”, a wtedy zmarłych dzieci byłoby czworo; nie byłoby też zjawiska nadania kolejnej córeczce imienia zmarłej siostry. Problem jednak w tym, że w pierwodruku bardzo wyraźnie odbita jest czcionka „a”, nie „ą”. Bardzo dziękuję za zwrócenie uwagi na ten problem prof. Krystynie Płachcińskiej.

Ach, jakoście się w piękne aniołki zmienili!
Ach, jak w świetne aniołki! W nieprzeżyte chwili!
A znacież mię, swą matkę? A żywiej się czemu
z obłapy nie rzucicie do mnie po staremu?

[Ks. I, *Pieśń 4*, 221–228]

W świetle tych faktów najbardziej adekwatnym terminem dla „ja” lirycznego jest podmiot czynności twórczych⁵. Założenie „autentyczności” *Pieśni sobie śpiewanych* wymaga takiego rozumienia maski poetyckiej, która jest przede wszystkim elementem konwencji.

Twórczość Konstancji Beniśławskiej jest literaturą religijną nie tylko ze względu na monotematyczne, religijne wątki, ale także dlatego, że poetka pisze o samej sobie w kontekście wiary. To kontekst metafizyczny, w którym podkreśla ona świadomość własnej niedoskonałości w odniesieniu do majestatu *sacrum*. Powstająca na tym tle modlitwa poetycka cechuje się dużą emocjonalnością i wielowątkowością, które mają tendencje do „rozsadzania” kanonicznej struktury modlitwy.

Model modlitwy poetyckiej był w czasach poetki znany nie tylko z barokowych modlitewników, ale także z literatury barskiej, którą ona mogła znać⁶. Jednak, jak postaram się wykazać, wzorcem, do którego Beniśławska nawiązywała, jest nie tyle poezja w typie „barskim”, co forma kontemplacyjna, rozpowszechniona w tradycji religijnej wieku XVII. Cechą tego typu modlitwy było opisywanie natury Boga, zgodnie z tekstem kanonu i porównywanie się z Nim. Tak czyni Beniśławska, stawiając *sacrum* w centrum swych dociekań. Zenon Ożóg nazwał ten rodzaj modlitwy modlitwą teocentryczną, na którą:

[...] składają się osobiste liryki ukazujące „przejawy i sens nadprzyrodzonego życia”. Istotne jest to, co podmiot przeżywa [...]. Każde religijne przeżycie nabiera tu większej i obiektywnej wartości, gdyż w kontekście zaciera się element ukonkretnionej sytuacji i następuje uprzedmiotowienie tego stanu duchowego. Osobiste przeżycia i emocje wypływają konsekwentnie ze świadomej i rozumnej wiary podmiotu w prawdy świata nadprzyrodzonego. Wypowiedzi modlitewne stają się autentycznym wewnętrznym dialogiem człowieka z Bogiem [...]⁷.

Zastosowanie przez autorkę tej formy potwierdza naszą wcześniejszą intuicję – modlitwa poetycka, w której centrum stoi Bóg, jeśli daleka jest od konwencjonalizacji motywu, jest gatunkiem intymnym, związanym z przeżyciami podmiotu i jego indywidualnym stosunkiem do sakrosfery. Poetka zaznacza to nastawienie już w pierwszym utworze *Modlitwy Pańskiej na pieśni podzielonej*:

⁵ Zgodnie z rozumieniem nadanym przez B. Fałecką (*Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Wrocław 1983, s. 9) podmiot czynności twórczych jest „nadawcą utworu ujawniającym się jako dysponent reguł literackich w tekście”.

⁶ Na zależność Beniśławskiej od poezji barskiej, choć tylko w nawiązaniach do metaforyki militarystycznej, wskazuje: M. Klimowicz (zob. tenże, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 274).

⁷ Z. Ożóg, (2004). *Modlitwa poetycka jako typ wypowiedzi lirycznej*. Dostępny: <https://www.rastko.rs/cms/files/books/49ca19a1ef760>, [dostęp: 5.05.2022].

Poznaj, o Ojczy, słowa Syna Twego
z ust kobieciny grzesznej dziś, dnia mego,
dzisiaj, dnia nędzy, przyjm w święte Twe uszy
ku czci Twej, mojej ku zbawieniu duszy.

Wprzód tylko poświęć zmazane me usta,
ciało i duszę, bym, modłką niepusta,
mogła modlić się tak do Boga, Ciebie,
o Boże: *Ojczy nasz, któryś jest w niebie.*

[Ks. I, *Pieśń* 1, 13–20]

Stylizacja psalmiczna cechuje się – za Ernstem Robertem Curtiusem – „afektowaną skromnością”⁸. Konwencja ta rzadko indywidualizuje modlitwę, w przeciwieństwie do jasnych wskazówek dotyczących płci (kobieciną grzeszną⁹) i ekspresji pragnienia podmiotu („bym [...] mogła modlić się”), by wyrazić w wyjątkowej modlitwie wyjątkowe uczucie. To sytuuje modlitwę Benisławskiej w kręgu literatury metafizycznej, w mniejszym zaś stopniu dewocyjnej, ponieważ „poeci dewocyjni podawali gotowe prawdy wiary”¹⁰, zaś poeci metafizyczni i mistycy starali się je zgłębiać i rozwijać, dążąc do zrozumienia natury samego Boga. Tak też jest u inflanckiej poetki, która próbuje zrozumieć zagadkę Wcielenia poprzez akt poddania się Maryi woli Boga. Dlatego to właśnie w części drugiej *Pieśni sobie śpiewanych*, poświęconych Matce Chrystusa, poetka zawarła najwięcej odniesień do natury Stwórcy (pojawiają się tu ponad dwadzieścia razy odniesienia do „cudu” i „cudowności” oraz „dziwów”). Rozważania o naturze Maryi pozostają w dialektycznym związku z rozważaniami o naturze Boga:

O Matko, Panno! O cuda, o dziwy!
Ty rodzisz, z Cię się Bóg rodzi prawdziwy,
w Tobie się wzajem z Bóstwem człowieczeństwo,
wzajem całują z płodnością panieństwo.
O Matko Boga! Tyś prawdziwą Matką
Ojca własnego. O dziwna zagadko!
Prawdziwy Ociec przecudownym czynem
staje się Córki swej prawdziwym Synem.

[Ks. II, *Pieśń* 8, 5–12]

Matka Chrystusa jako *mediatrix* łączyła w swej naturze to, co daje się wyobrazić jako konkretne i ludzkie, z tym, co transcendentne, niewysławialne i abstrakcyjne. Zgodnie z duchowością epoki polskiego baroku, Maryja była także postacią, która szczególnie upodobała sobie Rzeczpospolitą. Przekonanie to, obecne w wielu batali-

⁸ Jak twierdził badacz, umniejszanie własnej natury poprzez odpowiednio zastosowaną retorykę było częścią rzymskiej wymowy sądowej i miało na celu pozyskanie przychylności (bądź litości) sędziego (zob. E.R. Curtius, *Topika*, tłum. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 237).

⁹ Podobnie nazywał siebie podmiot utworów E. Drużbackiej.

¹⁰ P. Pietrzyk, *Chleba naszego powszedniego zbawiłeś nas za panowania swego... — o parodiach tekstów religijnych w literaturze XVII i XVIII stulecia*, „Napis” 2008, t. 14, s. 58.

stycznych legendach, wykorzystujących tradycyjną wiarę ludu w obrazy apotropeiczne, takie jak obraz Jasnogórskiej hodegetrii, zwiększyło jeszcze społeczne odczucie owej „przedziwności”. W znacznym stopniu wpłynęła ona na maryjną twórczość autorów pozostających w społecznym kręgu Sarmatów¹¹. Poetycka wersja „Zdrowaś Maryjo” stolnikowej inflanckiej jest, podobnie jak jej wersja „Ojczy nasz”, w wymiarze literальnym teocentryczna. Model ten pozwolił Beniśławskiej na indywidualną i zarazem intelektualną kontemplację Boskiej natury.

Modlitwa Pańska, z której korzystała Beniśławska, oparta została na wersji z Ewangelii św. Mateusza (6, 9–13):

Ojczy nasz, któryś jest w niebiesiech: Świć się imię twoje. Przyjdź Królestwo twoje. Bądź twa wola jako w niebie, tak i na ziemi. Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj. I odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom. I nie wwódz nas w pokuszenie, ale nas zbaw ode złego. Amen¹².

To ważne, ponieważ znaczna część parafraz literackich „Ojczy nasz” inspirowana jest krótszą wersją modlitwy z Ewangelii św. Łukasza (11, 2–4), w której nie ma ostatniej z prośb modlącego się zawartej w wersji Mateuszowej („ale nas zbaw ode złego”) oraz formuły kończącej modlitwę („Amen”). Poszczególne utwory składające się na pierwszą część *Pieśni* Beniśławskiej mają tytuły nawiązujące formą i zapisem do tekstu kanonicznego:

Pieśń 2. Ojczy nasz, któryś jest w niebie

Pieśń 3. Świć się Imię Twoje

Pieśń 4. Przyjdź Królestwo Twoje

Pieśń 5. Bądź wola Twoja jako w niebie tak i na ziemi

Pieśń 6. Daj nam chleba naszego powszedniego dzisiaj

Pieśń 7. Odpuść nam winy nasze jako i my odpuszczamy

Pieśń 8. I nie wwódz nas w pokuszenie

Pieśń 9. Ale nas zbaw ode złego. Amen.

Pieśń 1 ma charakter wprowadzający do modlitwy. Tekst utrzymany jest w poetyce psalmu pochwalnego, a podmiot cechuje przede wszystkim pokora. Tutaj również poeta ujawnia swoje zamiary i naświetla cel całego przedsięwzięcia:

O Ty, co Panem na niebie i ziemi,
Panem od wieków, Panem nad wszystkimi,

¹¹ Warto również odnotować, że jeszcze w pierwszej połowie siedemnastego wieku A. Obodziński, autor *Pandory starożytnych monarchów polskich* (1640), przedstawiał Maryję w sposób, który Jej opieki nie wiązał bezpośrednio z Rzeczpospolitą. Motywy te rozwinęły się zwłaszcza w dojrzałym i późnym baroku. Przykładem połączenia metaforyki wojennej oraz peryfrastycznych opisów epistemologicznych Maryi jest literacka twórczość W. Kochońskiego (zob. np. dystych: *Mater admirabilis*: „Matko dziwna, bo z takim rodzisz dziwnym srogiem, / że Syn Twój wraz śmiertelnym człowiekiem i Bogiem”, [w:] tenże, *Ogród pański*, wyd. W. Pawlak, R. Mazurkiewicz, Warszawa 2019, s. 77)..

¹² Cytat za Biblią Jakuba Wujka (Kraków 1599). Dostępny: <http://www.madel.jezuici.pl/biblia/Mt.html#VI>. [dostęp: 5.05.2022].

co na to myślisz, gdy lepianka licha
 Ojcem Cię zowie, jak do Ojca wzdycha?
 Wiem, wiem, co myślisz; ile z łask Twych dociec,
 ach, lepiej myślisz, niżli każdy ociec!
 I więcej czynić każdemu gotowy,
 niżli kto trafi wymodlić się słowy.
 Z tym wszystkim, Panie, nigdy bym, jak żywię,
 Ojcem zwać Ciebie nie śmiała prawdziwie,
 by Syn rodzony Twój Ojcem jedynie
 zwać nie nakazał nędznej człowieczynie.
 Poznaj, o Ojcze, słowa Syna Twego
 z ust kobieciny grzesznej dziś, dnia mego,
 dzisiaj, dnia nędzy, przyjm w święte Twe uszy
 ku czci Twej, mojej ku zbawieniu duszy.
 Wprzód tylko poświęć zmazane me usta,
 ciało i duszę, bym, modłką niepusta,
 mogła modlić się tak do Boga, Ciebie,
 o Boże: *Ojczy nasz, któryś jest w niebie.*

[Ks. I, *Pieśń 1*, 1–20]

W utworze (w. 2–3) łatwo odczytać echa Wujkowego psalmu 140: „Niech idzie modlitwa moja jako kadzenie przed obliczność Twoję, a podnoszenie rąk moich, ofiara wieczorna. Postaw Panie, straż ustom moim, a drzwi osadzone wargom moim”¹³. Do tego fragmentu nawiązuje autorka, pisząc o poświęceniu warg („poświęć zmazane me usta”), co stanowi warunek wstępny modlitwy. Nic, co skalane, nie powinno bowiem dotykać *sacrum*¹⁴. Ten motyw obecny jest również w Księdze Izajasza, w której Serafin zmazuje z ust winę proroka zaraz po jego wstąpieniu do nieba (Iz 6, 5–7)¹⁵.

Co interesujące, brak tu nawiązania do tradycyjnego (antycznego) toposu poety chrześcijańskiego, który zaznacza, że tworzy coś nowego¹⁶. Zapewne wpływa na to fakt, że *Modlitwa Pańska* ma status logionu, wypowiedzi przypisywanej samemu Jezusowi Chrystusowi¹⁷. Pojawia się tutaj „afektowana skromność” psalmisty, gdyż już w kolejnej części *Pieśni*, poświęconej *Pozdrowieniu anielskiemu*, poetka zaznaczy pragnienie stworzenia „nowości”:

Hej, gdybym stworzyć hymn zdołała nowy!
 O, jakbym słodko brzmiała mej Królowej,

¹³ Psalm 140 (w. 2–3), [w:] Jakub Wujek, *Psalterz Dawidów*, [w:] *Psalmy polskie czasu reformy. Tetrapiła łódzka na 500 lat Reformacji*, oprac. D. Kowalska, K. Płachcińska, J. Płuciennik, Łódź 2017, s. 579.

¹⁴ Poetka nawiązuje też do Psalmu 42 (w. 3–4) *Ouemadmodum desiderat cervus...* J. Kochanowskiego: „Tak, mocny Boże, moja dusza licha / do ciebie wzdycha”. Cyt. za: J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów*, [w:] *Psalmy polskie czasu reformy*, s. 251.

¹⁵ Za wskazanie tego źródła bardzo dziękuję dr. hab. Dariuszowi Dybkowi.

¹⁶ E.R. Curtius, *Topika*, s. 241.

¹⁷ S. Koziara, *Modlitwa Pańska (Mt 6, 9–13). Tekst tradycyjny a współczesne przekłady biblijne na język polski*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Linguistica” 2011, nr 6, s. 66.

Matce i Pannie z aniołami społem,
i z wybranymi, i całym Kościołem!
[Ks. II, *Pieśń 1*, 1–4]

W utworze tym nie ma już mowy o „lepiance lichej” i „nędznej człowieczynie”, dlatego też energia podmiotu (której brakowało w *Pieśni 1* Księgi I) może skierować się na próby stworzenia „nowego hymnu”. Zarazem w *Pieśni przed zaczęciem dzieła albo zachwycie ducha do Ducha Najświętszego*, podmiot zastrzega:

Nic nie powiem tu małego,
nic prostego, doczesnego,
co by ziemią albo ciałem
lub trąciło świata kałem.
[Ks. I, *Pieśń przed zaczęciem*, 25–28]

Pieśni mają więc w całości odnieść się do świata ducha, nieskalanego niedoskonałością materii. Poetka kieruje się ortodoksją modlitwy; kolejny utwór nawiązuje do tradycji przeżegnania się przed rozmową z Bogiem. To *Pieśń przeżeganie. W Imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego*, w której podmiot zarysował granicę dwóch duchowych światów, na jakiej egzystuje modlący się:

W imię Ojca... Stój, stój, biesie!
W imię Syna... Stój, gdzie rwiesz się?
W imię Ducha Najświętszego...
Stój! Czcij Boga ze mną mego!
[Ks. I, *Pieśń przeżeganie*, 9–12]

Gestowi przeżegnania, będącego bramą do świata sakralnego, towarzyszą otaczające człowieka złe duchy, przez ów rytuał poskramiane. To magiczne przekonanie było elementem między innymi barokowej dewocji. Samo nawiązanie literackie do gestu jest bardzo rzadkie w parafrazach i opracowaniach literackich modlitwy¹⁸. Tym bardziej ten poetycki gest krzyża staje się interesujący.

Benisławska zachowuje główne cechy kompozycyjne tekstu *Modlitwy Pańskiej*. Podobnie jak w kolejności pacierza, poszczególne utwory tomu składają się na inwokację (*Pieśń 2. Ojcie nasz, któryś jest w niebie*) i prośby, z których trzy poświęcone są refleksji o naturze Boga (*Pieśń 3. Święć się Imię Twoje, Pieśń 4. Przyjdź Królestwo Twoje, Pieśń 5. Bądź wola Twoja jako w niebie tak i na ziemi*), zaś pozostałe cztery dotyczą suplik wspólnoty wiernych (*Pieśń 6. Daj nam chleba naszego powszedniego dzisiaj, Pieśń 7. Opuść nam winy nasze jako i my odpuszczamy, Pieśń 8. I nie wódź nas w pokuszenie, Pieśń 9. Ale nas zbaw ode złego. Amen.*). Z tego powodu część I zbioru składa się z ośmiu utworów o tematyce modlitewnej. Temu podziałowi była wierna nie tylko

¹⁸ J.A. Choroszy, *Między teologią a antropologią słowa. O użytkach płynących z Modlitwy Pańskiej*, „Napis” 2010, t. 16, s. 58.

Benisławska, ale też inni autorzy poetycko parafrazujący tekst „Ojcze nasz” (Wacław Potocki, Wojciech Chrościński)¹⁹.

Porównamy teraz pięć wersji fragmentu *Modlitwy Pańskiej*, które znajdziemy u innych autorów we fragmencie dotyczącym woli Boga. Poszczególne frazy pacierza mogą stanowić początek zdania rozwijającego lub wstęp do krótkich rozważań o nich, jak ma to miejsce właśnie u Benisławskiej:

Bądź wola Twoja we mnie, przeze mnie i ze mnie,
lubo ze mną postąpisz srodze lub przyjemnie,
lub mą łódkę poniesie pąd wiatrów żądany,
lub porwą na rozbicie rozjadłę bałwany.

[Ks. I, *Pieśń 5*, 145–148]

Na tym schemacie oparte są dwie pierwsze części tomu inflanckiej poetki. Rozwijanie motywów modlitewnych, wzbogacone często o swoistą zabawę znaczeniami słów i mieszaniem sensów, jak w zacytowanym dla przykładu fragmencie „Bądź wola Twoja we mnie, przeze mnie i ze mnie”, nie stanowi realnego zagrożenia dla ortodoksji, ponieważ wersja poetki nie oddala się znaczeniowo od formy kanonicznej.

Jedną z wcześniejszych autorskich wersji poetyckich nawiązujących do schematu modlitewnego jest utwór Wacława Potockiego, do niedawna pozostający w rękopisie²⁰. W *Siedmiu pieśniach na siedm artykułów Modlitwy Pańskiej do Chrystusa Pana* autor podkreślił teologiczną wartość Boskiej woli w kontekście łaski, co było jednym z ulubionych zagadnień protestanckich:

Bądź wola twoja, jako w niebie, tak i na ziemi
Niech jako w niebie, tak też i na ziemi, Panie,
We wszystkim się zadość twojej woli stanie.
[...]
Bo nic bez Jego woli, cokolwiek dokucza
I co cię uwesela, pacierz nas naucza.
Niechże tak jako w Niebie, i na ziemi będzie
Twoja, o Boże wola [...] ²¹.

¹⁹ Poza omówionymi tu, wybranymi autorami, parafrazy *Modlitwy Pańskiej* pisali je także m.in. Paweł z Krosna (*Oratio Dominica*, r. 1511), Kaspar Ursinus, (*Oratio Dominica in versus adstricta*, r. 1525), Jerzy Logus (*Precatio ad Deum Patrem*, r. 1525), Wojciech Wędrogowski (*Dominica Oratio*, r. 1561), Stanisław H. Lubomirski (*Modlitwa Pańska abo Pacierz*, r. 1683). Utwory te mają zwartą budowę i są znacznie krótsze niż analizowane przeze mnie dalej teksty Potockiego, Chrościńskiego i Jabłonowskiego. Na szczególne zainteresowanie zasługuje tekst marszałka wielkiego koronnego, który – poza wspomnianą, ośmiowersową parafrazą „Ojcze nasz” – napisał również medytacje poświęcone artykułom *Modlitwy Pańskiej* (zob. rozdz. *Parafrazy i inne opracowania literackie*, [w:] *Ojcze nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*, oprac. J. Choroszy, Wrocław 2008, zwł. s. 283–387).

²⁰ Znalazł się on w antologii J. Choroszego (zob. W. Potocki, *Siedm pieśni na siedm artykułów Modlitwy Pańskiej do Chrystusa Pana*, [w:] *Ojcze nasz – nasz*, s. 358–368).

²¹ Tamże, s. 360–361.

U Potockiego nastąpiło zatarcie czterech ostatnich próśb modlitwy, stąd tytułowe siedem pieśni, w tym wiersz-apostrofa (pieśń pierwsza). Rodzaj modlitwy poetyckiej jest tu całkowicie teocentryczny i zarazem intelektualny, w czym przypominają go późniejsze o niemal sto lat *Pieśni sobie śpiewane*. Podobnie jak w tomie Beniśławskiej, pojawia się tu lęk przed szatanem, którego działanie jest powiązane z projekcją wolnej woli człowieka, ukierunkowaną inaczej niż wola Boga:

Tak, tak duszny Zwodziciel rozum nasz zopaczęł,
Że sobie cel koždy z nas swoich spraw naznaczęł.
Jeśli co nie podług jego padnie woli,
Narzeka i każdego niecierpliwie boli.
Mówiemy co dzień: stań się Twoja wola święta.
A skoro stanie, zaraz człek się zapamięta²².

Fragment dotyczący wolicjonalności u Beniśławskiej, podobny w swej wymowie do tekstu Potockiego, jest jednym z najbardziej „protestanckich” w całym tomie:

Bądź wola Twoja, Boże! Bo wiem to dołożnie:
cokolwiek człowiek działa woli Twojej zdrożnie,
jest to drzewo na opał wiecznego ogniska,
które diabeł rad zbiera i do piekłów ciska.
Bądź wola Twoja, Boże! Oby woli człeka,
oby woli niczyjej nie było do wieka!
Nie byłoby ni piekła, ni diabłów, rzecz jasna,
bo piekło niczym nie jest, tylko wola własna.
[Ks. I, *Pieśń* 5, 49–56]

Autorka zwraca uwagę na niemal te same aspekty co Potocki, choć w odmiennych słowach łączy wolę człowieczą z szatanem. Przykład ten pokazuje, jak bardzo wrażliwa była treść modlitwy poetyckiej na okoliczności związane z dyskusjami teologicznymi i sporami wokół chrześcijańskich doktryn. Zarazem, w tej wersji, *Modlitwa Pańska* staje się ćwiczeniem duchowym, intelektualnym namysłem nad abstrakcyjnymi pojęciami teologicznymi, które przyjmują tu formy bardziej sytuacyjne (Potocki: „mówiemy co dzień: stań się Twoja wola święta. / A skoro stanie, zaraz człek się zapamięta”) czy metaforyczne, powiązane z konkretnymi obrazami (Beniśławska: „jest to drzewo na opał wiecznego ogniska, / które diabeł rad zbiera i do piekłów ciska”). Trzeba tu podkreślić, że – ze wszystkich znanych przykładów modlitwy poetyckiej – to właśnie wersja Potockiego, z jej tendencją do rozwijania motywów modlitwy oraz „zglobiania” tajemnic ontologicznych w niej zawartych, najbardziej przypomina koncepty, na których oparte zostaną *Pieśni sobie śpiewane*. Zważywszy na to, że tekst Potockiego pozostał w XVIII wieku w rękopisie, poetka nie mogła go znać.

Nieco inaczej, choć także w teocentrycznym duchu, wykorzystuje *Modlitwę Pańską* Jan Stanisław Jabłonowski (1669–1731) w utworze *Pacierz chrześcijański* z tomu

²² Tamże, s. 360.

Zabawa chrześcijańska (Lwów 1700). Autor posługuje się arbitralnie podzielonymi fragmentami „Ojcze nasz” jako tytułami krótkich czterowersowych części:

Bądź wola Twoja.
Ojca równego Panie pełnisz wolą,
Słodzisz nią męki, i już cię nie boją;
A mnie ma ciężka być układność moja!
Słucham Cię Ojczy, bądźże wola Twoja²³.

Łącznie części modlitwy powstało dwadzieścia, znacznie więcej niż kanoniczna liczba prośb modlitewnych, ale stwarza to autorowi pole do popisów literackich, w których za cenę wydłużenia samego tekstu autor zawarł więcej wątków. Pojawiają się tu asocjacje znacznie luźniej związane z tekstem „Ojcze nasz”, a dzięki krótkiej formie i kondensacji znaczeń, niosące duży potencjał gnomiczny, jak np. w części *Tak i na ziemi*:

Tak słusznie Niebo Ziemia naśladuje,
I posłuszeństwo Panie, obiecuje;
Niebo to czyni dla Boskiej godności;
Ziemia z Synowskiej ku Ojcu wdzięczności²⁴.

Tekst ten ma charakter dewocyjny, jest przeznaczony dla odbiorców o niezbyt wygórowanych ambicjach intelektualnych. Jego prostota jest jednak także jego siłą, jako że specyficzna forma modlitwy poetyckiej domaga się czegoś więcej, niż „literackich” wartości tekstu. W istocie, podobnie jak w malarstwie teocentrycznym, na pierwszy plan wysuwają się tu kwestie transcendentaliów i prawd wiary, a nie estetyki.

Inną strategię obrał Wojciech Chrościński (1665–1722), który treść *Modlitwy Pańskiej* nasycił aktualizacjami społecznymi i politycznymi. Autor, podobnie jak Potocki i później Beniśławska, wykorzystał ortodoksję fraz modlitewnych do opisów wybranych przez siebie wątków pozostających w relacji do tekstu kanonicznego. Jako że pisarz ten był w pierwszej kolejności doświadczonym żołnierzem (brał udział w kampanii wiedeńskiej), jego propozycja „Ojcze nasz” przypomina w znacznej mierze twórczość konfederacką, z jej zamiłowaniem do militaryzacji *sacrum* oraz powszechnym myśleniem magicznym i życzeniowym:

[...]
Zgrom nieprzyjaciół naszych według woli twoi
Niechaj ten, co się na nas przegraża, zaboi,
Niech co naszą ojczyznę uciśnieniem drażnią,
Strach mocy twojej na nich padnie z bojaźnią.
Daj w ręce wiernych wojska niechętnie z dobczą,

²³ Transkrypcja moja [K. Ż]. Zob. J.S. Jabłonowski, LXXVIII. *Pacierz chrześcijański*, [w:] tenże, *Zabawa chrześcijańska albo żywot zbawienny Pana Boga naszego Jezusa Chrystusa troistemi epigramatami wyrażony przez pewnego szlachcica polskiego; tegoż autora i inne myśli chrześcijańskie w polski wiersz zebrane, wszystko na chwałę Bożą*, Lwów 1700, s. 101 (numeracja nadana przeze mnie, w edycji brak numerów stron).

²⁴ Tamże, s. 102.

Niech wstecz padną ci którzy upadku nam życzą.
Odejm śmiałość serca ich, i hardą potęgę
Obróć w hańbę i zwykłą ludzką niedołęgę [...] ²⁵.

Tym, co przebija z modlitwy Chrościńskiego, jest chęć odegrania się na wrogach kraju. Bóg, w tej koncepcji, zgodnie z providencjalną myślą szlachecką, jest stronnikiem konfliktu i jako taki kieruje się nie tyle kodeksem teologicznym, ile żołnierską wykładnią, z przypisaną jej brutalną aksjologią. Autor preferuje formę stychiczną, o dłuższej objętości, której celem jest rozwinięcie motywów wojennych, luźno jedynie powiązanych z treścią modlitwy. U Benisławskiej, co podkreślał między innymi Mieczysław Klimowicz ²⁶, akcenty militarystyczne także się pojawiają, ale są one podporządkowane funkcji eschatologicznej, kierującej naszą uwagę na perspektywę jednostkową:

Nie wwodź nas w pokuszenie! Nie daj, aby ciało
walcząc z duchem, nad duchem wygraną śpiewało.
Niech świat nade mną góry zwodliwy nie bierze,
niech nie wpadam w zastawne od czarta obierze.
Nie proszę, iżbym wolna była pokus, Boże.
Wiem to, że bez pokusy człowiek być nie może,
wiem, że życie człowiecze wojną jest na ziemi,
a wojną ustawiczną z zbójcami setnemi.

[Ks. I, *Pieśń* 8, 25–33]

Jedyny żołnierz, jaki występuje u inflanckiej poetki, jest wojownikiem Chrystusowym, wiernym ideom jezuickim, a tonacja Sępowa, właściwa liryce metafizycznej, pobrzmiewa jako echo w całym tomie Benisławskiej. Poetka nie pozwala sobie na czytelne aluzje do sytuacji państwa, chociaż czasy powstawania *Pieśni sobie śpiewanych* są bardzo burzliwe. To, na tle tradycji pacierzy, dość niezwykła praktyka, łącząca poetkę z myślą nie tyle czasów saskich, co z metafizyczną poezją wieku siedemnastego ²⁷. Znaczna część parafraz modlitewnych, jak u wspomnianego tu Chrościńskiego, była wówczas związana z wydarzeniami politycznymi.

Historia gatunku polskiej modlitwy poetyckiej (począwszy od pierwszych jej trawestacji i parodii w literaturze rokoszu Zebrzydowskiego) wpisuje się, jak twierdzi Maciej Pieczyński, w szlachecką wizję świata, obecnym w niej przekonaniem o aktywnej roli Boga w dziejach Rzeczypospolitej ²⁸. Omawiany typ modlitwy poetyckiej traktował tekst pacierza w sposób dość instrumentalny, był jednak u twórców późnego baroku

²⁵ W. Chrościński, *Pacierz z różnych miejsc Pisma Świętego zebrany, a podczas inkursyj szwedzkiej do Polski w roku 1702 wierszem opisany*, [w:] tenże, *Krótki zbiór duchownych zabaw*, Częstochowa 1710, k.b4v

²⁶ M. Klimowicz, *dz. cyt.*, s. 117–118.

²⁷ O nawiązaniach poetki do tradycji liryki metafizycznej dojrzałego baroku szerzej zob. K. Żukowska, *Źródła poezji Konstancji Benisławskiej. Barokowa elegia pokutna a „Pieśni sobie śpiewane”*, „Meluzyna” 2020, nr 1, s. 5–17.

²⁸ M. Pieczyński, *Pokusy czasu oblężenia. O trawestacjach literatury religijnej w staropolskim piśmiennictwie politycznym*, „Teksty Drugie” 2015, z. 1, s. 314.

najczęstszy. Przyczyny takiego stanu rzeczy należałoby upatrywać w czynnikach pozaliterackich. Jak pisze wspomniany uczony:

[...] trawestacje te pozostawały w dialektycznej relacji do szeroko rozumianej ideologii krucjaty i szlacheckiego providencjalizmu. Tego rodzaju światopogląd zapewniał jego wyznawcom swoistą rozkosz płynącą z podporządkowania się woli fantazmatycznego Ojca. Tym silniejszą, że chrześcijańskiego wszechmogącego Boga wypadałoby uznać za najczystsza i najdoskonalszą postać Ojca Symbolicznego²⁹.

Modlitwa w tej ideologii przestała być w pełni sakralna, a jej „zeświecczenie” dokonywało się poprzez łamanie religijnego tabu, czego skrajnym przykładem jest zacytowany przy okazji omawiania poezji barskiej *Pacierz konfederacki*, w którym doszło do profanacji symboli oraz języka aktu religijnego: „Narzekaj teraz na lutry, kalwiny, / A tak narzekaj na te skurwysyny / – Jako i my”³⁰. Próba wy tłumaczenia złamania *decorum* sakralnego w modlitwie barskiej nie jest wcale prosta. Świat symboliczny uczestników spóźnionej krucjaty nawiązywał w całej swej prostocie do mitu o ogromnym potencjale retorycznym. Użycie schematu modlitwy, zwłaszcza formy „Ojcie nasz” czy parafraz psalmów, pozwalało anonimowym autorom na swobodną ekspresję twórczą, bez obawy o zarzut profanacji czy złamania norm. Czas wojny domowej przyczynił się do odwrócenia aksjologii, stworzenia rzeczywistości „na opak”, w której „świętość” modlitwy dała asumpt do wyrażenia ironii, najpowszechniejszego językowego narzędzia rozczarowanych:

Ojcie nasz – fałsz, bo Ojczymie,
Któryś jest w luterskim dymie,
W niebie wątpię, byś był kiedy,
Święć się, narobiwszy biedy.
Imię Twoje jest od ciółka,
Przyjdź, dowiesz się, godne kołka,
Królestwo żeś ogołocił,
Twoje bogi zesmrocił,
Bądź na tronie, bądź w koronie,
Wola twoja jest w ogonie.
Jako w niebie o tym wiedzą,
Tak i na ziemi powiedzą,
Chleba naszego żeś chciwy
Powszedniego, tyran mściwy;
Daj nam dzisiaj tej godziny
I odpuść nam nasze winy,
Jako i my odpuszczamy
Naszym winowajcom, trwamy,
I nie wódź nas od Moskali
W pokuszenie, bo są mali,
Ale nas zbaw, jeśliś panem,
Ode złego, będzie amen³¹.

²⁹ Tamże, s. 328.

³⁰ *Pacierz konfederacki (Bez Boga, cnoty Ciółku Stanisławie)*, [w:] *Literatura konfederacji barskiej*, t. 3: *Wiersze*, red. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, Warszawa 2008, s. 217.

³¹ *Pacierze konfederackie. II*, [w:] *Literatura konfederacji barskiej*, t. 1: *Dramaty*, oprac. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, Warszawa 2005, s. 231.

Świat karnawału, wypełniany przez te „skalane” modlitwy, ma swego króla, nazywanego ojcem. Jest to oczywiście władca, namiestnik Boga na ziemi, który stał się zaprzeczeniem pierwotnej idei. Otwartym pytaniem pozostaje status modlitewny: czy jest to „tylko” paramodlitwa czy już antymodlitwa?³² Ze względu na złożoną tradycję modlitwy poetyckiej trudno jest jednoznacznie określić charakter pacierzy konfederackich.

Porównanie poetyckiej wersji „Ojcie nasz” pióra inflanckiej poetki z twórczością wybranych autorów wypada dla niej korzystnie. Pierwsza część *Pieśni* Benisławskiej ujawnia spekulacyjny talent poetki, która kieruje swą uwagę przede wszystkim na naturę Boga, czyli ten aspekt, którego ogląd zajmuje w *Pieśniach* najwięcej miejsca. Porównania zastosowane przez poetkę pozostają w kręgu katolickiej tradycji. Podział na pieśni i tematyka poszczególnych utworów zależne są ściśle od pacierza, a w dalszej kolejności także od przekazów zawartych w Piśmie Świętym. Jak już zaznaczono, brak nawiązań do rzeczywistości społecznej i politycznej sytuacji propozycję poetycką Benisławskiej bliżej rozwiązań zaproponowanych przez Potockiego, niż późnobarokowej twórczości konfederackiej. Poetka tkwi w tradycji i trwa w niej świadomie; wszak z pewnością знаła pacierze konfederackie. Jej modlitwa nie ma jednak z nimi wiele wspólnego.

Inaczej wygląda tradycja parafrazy *Pozdrowienia anielskiego*, modlitwy, której prefigurację znajdziemy w Ewangelii św. Łukasza (1, 28, 42). Świadectw *hyperdulii*, a więc szczególnego uwielbienia Maryi, mimo obfitości literatury jej poświęconej, w modlitwach poetyckich jest mniej. Prawdopodobnie wpłynęła na to właśnie teologia, która najwyższą cześć (latrję) rezerwowała dla Boga³³. Maryja zawsze była pośrednikiem, co, przy całej specyfice modlitwy poetyckiej, jej teocentryczności i metafizycznym tle, sprawiło, że tekstów lirycznych parafrazujących *Pozdrowienie anielskie* w stosunku do wersji „Ojcie nasz” było niewiele, ale nie znaczy to, że Benisławska jako jedna z pierwszych dokonała takiej parafrazy. Jest ona jednak twórczynią wyjątkową, ponieważ druga część tomu *Pieśni sobie śpiewanych* ma charakter wielokontekstowego i wielopoziomowego rozwinięcia *Pozdrowienia anielskiego*, niespotykanego w polskiej tradycji modlitwy poetyckiej.

W podobny sposób przed Benisławską „rozpisał” fragmenty modlitwy Wojciech Waśniowski w swym *Pozdrowienia anielskiego cząstkach rymem opisanych* (1644). U inflanckiej poetki opisów jest jednak więcej i są one bardziej złożone. W części drugiej *Pieśni sobie śpiewanych*, jak zauważył Andrzej Paluchowski:

Poszczególne wersety *Ave Maria* wracają z uporczywą, nieustępliwą wytrwałością. Nie są już refrenem czy litanijnym szeregiem wyliczeń, ale jakby kręgosłupem poetyckiej budowy, wokół którego narasta ciało skojarzeń i analogii, mających przybliżyć niewidzialne źródło życia, nieuchwytną sferę nadprzyrodzoności,

³² Podział ten zaproponowali A. Jastrzębski i A. Podsiad, autorzy antologii modlitwy poetyckiej. Tym, co miałyby odróżniać paramodlitwę od antymodlitwy, byłaby kategoria bluźnierstwa, która cechuje tę drugą (zob. A. Jastrzębski, A. Podsiad, *Przedmowa do drugiego wydania*, [w:] *Antologia polskiej modlitwy poetyckiej. Z głębokości...*, s. XIII).

³³ Tamże, s. XII.

do której wprowadza Matka Boża. Cała ta poezja jest żarliwym trudem wydobycia z wersetów starej modlitwy *maximum* znaczeniowej i emocjonalnej, poznawczej wartości³⁴.

Wybór przez poetkę modlitwy „Zdrowaś Maryjo” stanowi również nawiązanie do tradycji dawnej literatury religijnej, w której, jak pisze Roman Mazurkiewicz, tekst właśnie tej modlitwy był parafrazowany w pieśniach:

Formuła „Zdrowaś, Maryja...” oraz jej parafrazy nawiązują do niezliczonych średniowiecznych modlitw, hymnów i psalterzy maryjnych rozpoczynających się anaforycznym *Ave* lub *Gaude*. Wymieńmy incipity kilku pieśni z XV i początku XVI wieku, nieprzeznaczonych co prawda na święto Zwiastowania, ale rozpoczynających się słowem anielskiego pozdrowienia: „Zdrowa, Matko Syna Bożego...”, „Zdrowa, Matko szczętna...”, „Zdrowaś, Królowno wyborna...”, „Zdrowaś, gwiazdo morska...”, „Zdrowaś od anioła pozdrowienie wzięła...”. Dochodzą do nich średniowieczne parafrazy *Magnificat*: „Zdrowa Maryja, dziwnie jeś poczęła...”, „Zdrowa bądź, Maryja, niebieska lilija...”, późniejsze, barokowe: *Pień XVIII* ze zbioru *Parthenomelica* Walentego Bartoszewskiego, *Pozdrowienie anielskie* Kaspra Miaskowskiego, *Pozdrowienia anielskiego cząstki rymem opisane* Wojciecha Waśniowskiego, wreszcie powstałe już w rozkwicie oświecenia *Pozdrowienie anielskie na pieśni rozłożone* Konstancji Benisławskiej³⁵.

Tekst modlitwy poetka rozpisuje na osiem kolejnych pieśni dyktowanych strukturą tekstu kanonicznego:

Pieśń 2. Zdrowaś, Maryja

Pieśń 3. Łaskiś pełna

Pieśń 4. Pan z Tobą

Pieśń 5. Błogosławionaś Ty między niewiastami

Pieśń 6. I błogosławion owoc żywota Twego Jezus

Pieśń 7. Święta Maryja

Pieśń 8. Matko Boga

Pieśń 9. Módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej, Amen.

Utwór odpowiadający powitaniu Maryi przez Anioła (*Pieśń 2. Zdrowaś, Maryja*) nawiązuje do samego gestu pozdrowienia Matki Boskiej (gr. *chaire*, łac. *ave*), które staje się pretekstem do refleksji o kondycji świata, będącego dla poetki jedynie areną przejawiania się marności:

*Zdrowaś, Maryja! Lecz któż Cię powita,
jakoś jest godna, jak rzecz przyzwoita?
Gdy na Twą godność wszystko bąbel pusty,
w czym się świat silił myślą, piórem, usty.*

[Ks. II, *Pieśń 2*, 1–4]

Ten symbol nicości, zmaterializowany w „bąblu pustym” czyli, inaczej mówiąc, bańce mydlanej, jest dla Georgesa Pouleta jednym z najczęstszych sposobów barokowego obrazowania. Jak pisze uczony:

³⁴ A. Paluchowski, *Poezja stanisławowska i romantyzmu*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1: *Szkice o dziejach motywu*, oprac. M. Jasińska i in., Lublin 1959, s. 71.

³⁵ R. Mazurkiewicz, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011, s. 37.

Będąc „bardziej niż szkło krucha”, będąc „snem krótkim”, bańka dysponuje małym kręgiem trwania i małą powierzchnią kulistą, które odbijają jakąś cząstkę wieczności i bezmiaru; jednak, że jest ona pusta, jest krucha i krótkotrwała. Wystarczy wstrząs, najlżejszy podmuch, a już staje się niczym, jest bowiem czystą powierzchnią, czystą grą pozorów. Trudno o motyw częściej stosowany przez poetów baroku – a nawet rokoka – niż motyw mydlanej bańki³⁶.

W najbardziej afirmatywną część *Pieśni sobie śpiewanych*, modlitwę maryjną, w której natura ludzka jest postrzegana względnie pozytywnie, wkradają się tony pesymistyczne, związane z dualnym postrzeganiem świata. To element konwencji w-nitatywnej, w której ramach poetka kontrastuje obraz kondycji świata ujętego za pomocą metafory bąbla, pustej bańki tworzącej pianę³⁷, i Maryi – wywyższonej, pełnej godności matki Boga. Kontrast ten przejawia się przede wszystkim w gradacji bytów – wartość Maryi jako osoby sytuuje się ponad światem i nadziemskimi bytami (aniołami). Motyw ten jest stałą cechą *Pieśni sobie śpiewanych* i powraca w tekście w różnych konfiguracjach.

Pieśń 1 części drugiej tomu jest utworem wstępnym, w którym podmiot sygnalizuje cel modlitwy, nawiązując do tradycji pieśni maryjnych, ale też i do kobiecego *Magnificat*³⁸. Stąd też podkreślenie „śpiewnego” charakteru utworu, służącego oddaniu uwielbienia Matce Boskiej:

Przyjm tak chętnie w najświętsze Twe uszy,
jak chętnie śpiewam i z serca, i z duszy.
Przyjm z sercem, z duszą. Weź mię całą ani
wracaj na wieki wieków mnie mi, Pani.

[Ks. II, *Pieśń 1*, 13–16]

Przejdźmy teraz do krótkiego porównania fragmentów *Pozdrowienia anielskiego* u kilku wybranych autorów. Kryterium wyboru było przede wszystkim podobieństwo ujęcia modlitwy maryjnej z konceptem zastosowanym przez Benisławską.

Pierwszy z porównywanych autorów to siedemnastowieczny twórca poezji kunsztownej, wspomniany już Waśniowski, pleban brzeski³⁹. Jego wersja „Zdrowaś Maryjo” składa się, podobnie jak u inflanckiej poetki, z dziewięciu części, podzielonych na odrębne utwory uzależnione od tekstu kanonicznego. Zostało to zdeterminowane

³⁶ G. Poulet, *Metamorfozy koła*, w: tenże, *Metamorfozy czasu*, tłum. W. Błońska, A. Stepnowski, A. Siemek, P. Taranczewski, Warszawa 1977, s. 386.

³⁷ Określenie to znane jest m.in. z traktatu Ludwika z Granady *Exercycja albo zabawa duchowna* (1577), wydane w tłumaczeniu polskim przez K. Warszawskiego, jezuitę. Informacja za: M. Wichowa, *Idea pogardy świata i nędzy człowieka w literaturze polskiego baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 243.

³⁸ Według tradycji była to pieśń wyzwolenia śpiewana przez kobiety: w Starym Testamencie przez Annę, matkę Samuela (1 Sam 2: 1–10), a w Nowym Testamencie przez Matkę Boską (Łk 1, 46–55) (zob. E. Adamiak, *Traktat o Maryi*, [w:] *Dogmatyka*, red. E. Adamiak, J. Majewski, t. 2, Warszawa 2006, s. 58).

³⁹ O twórczości tego mało dziś znanego twórcy M. H. Juszyński pisał: „pełne to dziełko dziwacznych wierszy” (zob. M.H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820, s. 303).

oczywiście przez samą modlitwę, która – tak jak „Ojcze nasz” – ma jasno oddzielone ujęcia poszczególnych cech *sacrum*. Porównywany fragment dotyczy łaski, najistotniejszej teologicznie cechy Maryi (gr. *kecharitomene*)⁴⁰. Waśniowski stawia na dość kunsztowny koncept, w którym główną ideą jest gradacja łaski Boga:

Łaski pełna, był Szczepan łaski pełen Święty,
I MARIA, był Chrystus, pełną łaską zjęty,
Lecz Chrystus jako źródło, Panna jako rzeka,
A Szczepan jako strumień, co do źródła ścieka⁴¹.

Zastosowana tu metafora opiera się na zaczerpniętych z Pisma Świętego fragmentach przypisujących wymienionym tu postaciom łaskę Bożą (Dz 6, 8; Łk 1, 28). Główną cechą Matki Chrystusa jest ogrom owej *gratia*, która – jak już wspomnieliśmy – staje się integralną częścią istoty Maryi (a nie jej akcydensem). Waśniowski nie stosował regularnej formy metrycznej, ale jego rozwinięcia poszczególnych fraz modlitwy są czterowersowe (podobnie jak w modlitwie „Ojcze nasz” Jabłonowskiego). Stopień nawiązania do bezpośredniej treści modlitwy jest tu znaczny, dominują kunsztowne porównania oparte na teologicznych symbolach, choć całość sprawia wrażenie przebudowanego w barokowym stylu utworu dewocyjnego. Czytelnik, wbrew zapowiedziom zasygnalizowanym w treści pierwszej części tekstu *I AVE*, nie doświadcza trudu duchowych ćwiczeń (wzorowanych z pewnością na tradycji jezuickiej medytacji):

Kto posyła? Bóg w Trójcy, Kogo? Archaniola,
Dokąd? Do Panny, po co? W dziewosłębny zgoła,
Cóż sprawił? Wołą zjawił, co się zawiązało?
Słowo Ciałem się w Matce, z Ciała Panny stało⁴².

Koncepty oparte na dość zaskakujących metaforach służą raczej ujawnieniu sprawności autora, a nie intelektualnym zagadkom i są typowym przykładem ówczesnej produkcji literackiej przeznaczony dla sarmackiego czytelnika. Inaczej jest u Beniśławskiej, która podkreśla wyjątkowość Maryi w bardziej subtelny, ale zarazem też bardziej sugestywny sposób:

⁴⁰ Znaczenie teologiczne słów „łaski pełna” objaśnia A. Świderkówna: „«Łaski pełna» to jest tłumaczenie imiesłowu greckiego *kecharitomene* w czasie *perfectum*. Tylko że greckie *perfectum* to nie jest czas przeszły [...]. To jest czas teologiczny. To jest skutek terazniejszy, trwający w terażniejszości skutek czynności dokonanej w przeszłości. To jest jeszcze forma strony biernej, czyli właściwie można powiedzieć, że Maryja jest dziełem Łaski Bożej, Ona jest cała dziełem Łaski Bożej. I tego słowa z *Pozdrowienia anielskiego* Kościoł w pewnym sensie użył za fundament dogmatu o Niepokalanym Poczęciu, który żył bardzo długo w tradycji kościelnej, zanim został ostatecznie sformułowany jako dogmat. Tak czy inaczej, Maryja jest bez reszty dziełem łaski, nie zna grzechu. Można powiedzieć, że Jezus zna lepiej grzech niż Ona, bo Jezus wziął na siebie grzech świata, jak mówi Ewangelia św. Jana” (A. Świderkówna, *Sekrety Biblii*, Kraków 2012, s. 23).

⁴¹ W. Waśniowski, *Pozdrowienia anielskiego cząstki rymem opisane*, [w:] tenże, *Wielkiego Boga Wielkiej Matki ogródek*, Kraków 1644, s. 51.

⁴² Tamże, s. 50.

O, łaskiś pełna! Bo w Tobie z wszelaką
 Duch Święty spoczął łaską siedmioraką,
 przybrał Cię wewnątrz, z krwi Twej sksztalił Ciało,
 Matką-ć uczynił i opasał chwałą.
O, łaskiś pełna! Bo Bóg bez wątpienia
 z Twojej miłości, dla Twego zbawienia,
 zgoła dla Ciebie z nieba zstąpił więcej
 niż dla nas reszty tysięcy tysięcy.

[Ks. II, *Pieśń 3*, 17–24]

Modlitwa poetycka stolnikowej inflanckiej jest bardziej „przekonująca” poetycko niż wersja Waśniowskiego. Nawiązania do prorocstwa Izajasza („łaska siedmioraka”, Iz 11, 2) są jedynie punktem wyjścia do opisów cnót Maryi, która ma również cechy indywidualne („zgoła dla Ciebie z nieba zstąpił”). Poetka dodaje ten fragment do oficjalnej wykładni mariologicznej, czyniąc z Matki Boskiej postać bardziej „żywą” i zarazem realną⁴³. To jednak dzięki siedmiu darom Ducha Świętego, odpowiadającym siedmiu radościom Maryi (od Zwiastowania do Wniebowzięcia), Matka Boska może być uważana za pośredniczkę w obdarzaniu łaską człowieka. Z perspektywy teologii ta właściwość Matki Chrystusa staje się argumentem za jej szczególnym kultem.

Inne parafrazy *Pozdrowienia anielskiego* nie są, jak dzieła Waśniowskiego i Beniśławskiej, rozłożone na części. To krótkie nawiązania, w których o zależności utworu od modlitwy kanonicznej informuje wykorzystanie samej frazy pozdrowienia Matki Boskiej przez anioła. Tak pisze Kasper Miaskowski:

Panno, bądź zdrowa!
 Wiecznego Słowa
 Boś sama godna,
 I w łasce do dna,
 Brodzisz, o Gwiazdo
 Żłota, gdy gniazdo
 Różane w Tobie
 Usłął Pan sobie.
 Pozwala-ć tej czci
 Naród białej płci,
 Bo owoc drogi
 Z wiecznej odnogi.
 Z Twoich wnętrzności
 Wziął z ciałem kości
 Zbawiciel świata: król i obita⁴⁴.

Jak możemy zauważyć, Maryja jest tu postrzegana jako idealne naczynie napełnione łaską Boga. Utwór ten, uwypuklający najważniejszą teologiczną cechę Matki

⁴³ Charakterystyka Maryi w literaturze barokowej bardzo często przybierała postać romansowego komplementu, pierwotnie przeznaczonego dla Damy Serca (*le blason*) (zob. M. Hanusiewicz, *Pieć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w poezji polskiego baroku*, Warszawa 2004, s. 73).

⁴⁴ K. Miaskowski, *Panno bądź zdrowa!*, [w:] K. Miaskowski, *Zbiór rymów*, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1995, s. 152.

Boskiej, nie odstaje w znaczący sposób od innych dewocyjnych utworów barokowych, poprzestając na relacyjnym ujęciu Matki Chrystusa. Również forma pięciozgłoskowa, typowa dla poezji polskiej tego okresu, nasuwa skojarzenia z religijną „poezją emocji”⁴⁵. Inspiracją modlitwą jest tu luźna, a poeta nie wykorzystał pozostałych, poza formułą pozdrowienia, fragmentów tekstu kanonicznego.

Nieco bardziej rozbudowana jest parafraza Józefa Bartłomieja Zimorowica:

Matko Syna Bożego, święta nad świętymi,
Pierwsza po Bogu między błogosławionymi,
Twe panieństwo dostojność wybranych przenika,
Twe macierzyństwo bóstwa samego dotyka.
Pociecho izraelska, której wdzięczne imię
kwitnie w świętym Syjonie i w Jerozolimie,
Twojej chwały następne nie przeżyją lata
Ani czci ograniczą kręgi tego świata,
Nieba kołowrotami nie zamkną jej swemi –
Pełno twojej zacności w niebie i na ziemi.
Tobie Cherubinowie śpiewają oblicznie,
Ciebie gwiazdy poranne chwałą ustawicznie,
Tobie wszystko po Bogu hołduje stworzenie,
Tobie i ja niegodnych ust mych daję pienie.
Ty, Matko, że przyjmujesz mile synów wiernych,
Nie odrzucaj od piersi i mnie miłosiernych.

Święta Maryja, Matko Boża, módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej. Amen⁴⁶.

Poeta, podobnie jak uczyni to Beniśławska, wskazuje, że Maryja jest najważniejszą po Bogu i Chrystusie postacią, której cześć oddają inne byty, w tym także te, które same mogą być przedmiotem kultu (anioły, święci). Autor interesująco rozpiął modlitwę, rozwijając tylko jej pierwszą część, dotyczącą opisu cnót maryjnych (fragment ten jest w całości zaczerpnięty z Ewangelii św. Łukasza)⁴⁷. Druga część, poświęcona prośbom człowieka, została zapisana w formie znanej z modlitwy kanonicznej i nie uległa modyfikacjom („Święta Maryja, Matko Boża, módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej. Amen”)⁴⁸.

W czasach konfederacji barskiej wiersze maryjne poświęcone były przede wszystkim aspektom obronnym, przypisywanym w polskiej tradycji Matce Boskiej. Trudniej

⁴⁵ To główna forma stosowana przez K.M. Juniewicza w jego *Refleksyjach duchownych* (1731), jednym z ciekawszych przykładów literatury dewocyjnej doby saskiej.

⁴⁶ J.B. Zimorowic, *Zdrowa Bądź, Maryja, łaskiś pełna*, [w:] tenże, *Hymny na uroczyste święta Panny Maryjej*, oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 2017, s. 55–56.

⁴⁷ Fragment ten w Biblii J. Wujka brzmi: „Bądź pozdrowiona łaski pełna, Pan z tobą, błogosławionaś ty między niewiastami” (Łk 1, 28).

⁴⁸ Warto tu jeszcze dodać, że wszyscy autorzy maryjnych parafraz poetyckich szeroko korzystali z repertuaru językowego Pieśni nad Pieśniami, spopularyzowanego za sprawą *Godzinek o przenaczyszym i niepokalanym Poczęciu Naświętszej Panny Maryjej* (1620).

byłoby także – inaczej niż w przypadku ironicznych wersji „Ojcze nasz” – odnaleźć antybohaterów, do których można by przypisać słowa tekstu⁴⁹. Druga połowa XVIII wieku to, szczególnie początkowo, zalew anonimowej twórczości politycznej, w której Matka Boska jest przede wszystkim Królową Polski, broniącą naród przed wrogami. Nie było tu miejsca na poezję zgłębiającą tajemnice związane z Wcieleniem Boga w człowieka ani tym bardziej, na rozważania nad niezwykłością Matki Boga. Rozwój oświecenia zaś przyniósł prawie całkowity zanik poezji maryjnej, która wróci do literatury dopiero z rozwojem romantyzmu.

Parafraza „Zdrowaś Maryjo” stworzona przez Beniśławską jest na tym tle wyjątkowa, a autorka *Pieśni* wyróżnia się także wobec swoich poprzedników barokowych, których utwory maryjne bazujące na *Pozdrowieniu anielskim* nie były tak liczne, jak poetyckie wersje „Ojcze nasz”, ani tak długie, jak wersja Beniśławskiej. Poetka, być może także ze względu na swą płć, miała do Matki Boga stosunek serdeczny i zarazem intymny, czyniąc z tej postaci w *Pieśniach* bohaterkę godną najdłuższej parafrazy poetyckiej.

Modlitwy poetyckie w dobie staropolskiej były gatunkiem realizowanym w sposób różnorodny. Ich historia w znacznej mierze łączyła się z wydarzeniami politycznymi o dużym znaczeniu, skutkującymi poczuciem zagrożenia wartości szlacheckich. Pierwsze wzmianki o parafrazach modlitewnych pojawiają się w pieśniach liturgicznych⁵⁰, liczba pieśni modlitewnych znacznie wzrasta w czasach rokoszu Zebrzydowskiego⁵¹, a później pojawiły się licznie w dobie konfederacji barskiej. Najczęściej parafrazowana była *Modlitwa Pańska* jako tekst o największym potencjale retorycznym. Sposób uzależnienia modlitwy poetyckiej od tekstu głównego był różny, ale najczęściej – i tak też było u Beniśławskiej – słowa pacierza były wstępem do indywidualnego rozwinięcia sensu tekstu. Inne pomysły na modlitwę poetycką to dość swobodne inspiracje fragmentami modlitwy, nawiązujące do wydarzeń pozareligijnych (Miaskowski, Jabłonowski, Chrościński), lub też instrumentalne wykorzystanie schematów, aż do odwrócenia idei modlitwy (paramodlitwy i antymodlitwy konfederackie skierowane do króla). Utwory te zapisywano zarówno w formie stychicznej (Zimorowic, Miaskowski), jak i stroficznej. Dominowała strofa czterowersowa nasuwająca przypuszczenie o ludycznych (paraliturgicznych i ludowych) źródłach. Trudno także mówić o ustalonej formie metrycznej: poza jedenastozgłoskowcami i trzynastozgłoskowcami pojawiały się modlitwy pięciozgłoskowe (Miaskowski) oraz metrum nieregularne.

Pieśni sobie śpiewane stanowią na tle tej różnorodnej twórczości zjawisko wyjątkowe. Dzieje się tak dlatego, że – wbrew aktualnej modzie – mają aspiracje metafizyczne

⁴⁹ Co nie znaczy, że byłoby to niemożliwe. Główną kobiecą postacią negatywną, z którą niejednokrotnie zestawiano Maryję, była Katarzyna Wielka. Np. w utworze wykorzystującym strukturę modlitwy *Larum. O Pułaskim i królu* podmiot porównuje obie te postaci: „Bo ona ma panią, imię jej Maryja / Twa pani Kaśka, kurwa, kanalia: / Bodaj przepadła z Poniatowskim panem / Pułaski żyj zdrów, na wiek wieków. Amen.”, [w:] *Literatura barska (antologia)*, wstęp i oprac. J. Maciejewski, Wrocław–Kraków 1976, s. 335.

⁵⁰ Np. pieśń *Oratio Dominica* z 1574 roku (zob. *Ojcze nasz – nasz*, s. 136–138).

⁵¹ M. Pieczyński, *dz. cyt.*, s. 314.

i rezygnując z odniesień do rzeczywistości pozareligijnej, przypominają metafizyczną poezję wieku XVII. Są bardziej podobne do dzieł siedemnastowiecznych, w tym Potockiego, przy całym naszym zastrzeżeniu co do rzeczywistego wyznania poety, niż do późniejszych tekstów Jabłonowskiego czy Chrościńskiego, hołdujących szlacheckiej mentalności. Utwory Benisławskiej z twórczością Potockiego łączą wrażliwość na *sacrum* i pogląd o aktywnej roli człowieka w adoracji Boga. *Pieśni sobie śpiewane* nie są więc *stricte* dewocyjne, jak większość religijnej produkcji czasów saskich, nie poprzestają na prostych konstatacjach i sentencjonalnych obrazkach językowych. Podmiot nie rezygnuje w nich z dociekań epistemologicznych dotyczących natury *sacrum*, niejako wyzyskując maksymalnie granice języka samej modlitwy, która pozostaje teocentryczna na pierwszym z planów wyrażania. Ich wyjątkowość opiera się także na próbie połączenia metafizycznego obrazu świata z potrzebą doświadczenia mistycznego. W tym ujęciu modlitwa przestaje być jedynie narzędziem zindywidualizowanej kontemplacji i sama staje się dodatkowym ćwiczeniem duchowym.

2. PIEŚŃ – PSALM – HYMN

Przejdźmy teraz do kolejnych wzorców gatunkowych obecnych w *Pieśniach* Benisławskiej, które współtworzą religijny kształt dzieła. Po modlitwie poetyckiej przeanalizujemy tytułowe „pieśni” oraz psalm i hymn na które zwracano już uwagę w badaniach nad Benisławską⁵². Pieśni inflanckiej poetki są w pierwszej kolejności utworami intelektualnymi, mistycznymi, a zarazem metafizycznymi i w mniejszym stopniu, dewocyjnymi. Tworzą nie tylko świadectwo wiary, ale są zapisem ćwiczenia duchowego. Ich zapleczem jest przetworzona przez poetyki i kancjonały tradycja czarnoleska, wzbogacona o paideię jezuicką, bazującą na nowożytnych teoriach liryki⁵³.

W pierwszej połowie XVIII wieku świadomość gatunkowa dotycząca pieśni i liryki ewoluowała w kierunku oddzielenia ich od akompaniamentu muzycznego (świadectwem tej wcześniejszej wzajemnej relacji liryki i muzyki jest *Poetyka* Juliusa Cezara Scaligera, w której autor postawił tezę, że meliczność jest nieodłączną cechą utworu lirycznego)⁵⁴. W czasach Benisławskiej, mimo stopniowych zmian w podejściu do poezji, nadal towarzyszyła pieśni wieloznaczność, wynikająca z jej zawikłanej historii. Jak pisze Teresa Michałowska:

Nazwa „pieśń” (łac. *carmen*, *carmen lyricum*, *ode*, *cantus*, *cantio*) miała w dawnej polszczyźnie kilka znaczeń. Pierwsze odnosiło się do wszelkiego typu utworów poetyckich, niezależnie od ich właściwości gatunkowych i rodzajowych, drugie do tekstów przeznaczonych do śpiewu przy akompaniamentcie

⁵² Zob. rozdział poświęcony stanowi badań nad Benisławską.

⁵³ W pierwszej połowie XVIII wieku utwory J. Kochanowskiego, obok twórczości M.K. Sarbiewskiego i A. Inesa, były wymieniane w poetykach jezuickich. Wyróżniano w nich, za Diomedesem, autorem *Artis grammaticae libri III, genus enumerativus*, formę poezji, w której podmiot wypowiadał się bezpośrednio, nie wprowadzając do tekstu innych postaci. Jej przeciwieństwem było *genus activum* (zob. M. Wójcik-Cifoletti, *Muza Alberta Inesa. Maryjny cykl ód w „Lyriconum Centuria I” (1655)*, „Terminus” 2010, z. 2, s. 127).

⁵⁴ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 116 i 123.

instrumentu muzycznego lub bez niego, trzecie ograniczało zakres zastosowania nazwy do odmian gatunkowych liryki wykształconych w tradycji tak chrześcijańskiej (np. psalmu, hymnu), jak grecko-rzymskiej, a zwłaszcza do utworów Pindara, Anakreonta i Horacego. [...] Kultura renesansu zapoczątkowała proces rozdzielania się poezji przeznaczonej do śpiewania (poezja meliczna) oraz poezji służącej do czytania. Proces emancypacji tej ostatniej miał zaowocować w obrębie liryki rozwojem świeckich gatunków poetyckich, jak pieśń horacjańska (pieśń czy oda, a w nurcie religijnym np. hymn lub psalm). Na gruncie tych renesansowych tendencji ukształtowała się liryka religijna w języku polskim, nawiązująca w treści i formie do tradycyjnej pieśni kościelnej (liturgicznej, paraliturgicznej i pozaliturgicznej), ale poszukująca nowych form wyrazu artystycznego. Wymownym przykładem takiej twórczości są utwory J. Kochanowskiego, zwłaszcza tzw. *Hymn do Boga* („Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary”), a następnie psalmy w *Psalterzu Dawidowym* [...] ⁵⁵.

Odmianą pieśni religijnej były hymn oraz psalm, gatunki, do których inflancka poetka często nawiązuje. W epoce staropolskiej rozumiano pieśń na trzy sposoby: po pierwsze, jako synonim całego rodzaju utworów, które dziś przynależą do liryki (pieśń była więc synonimem poezji), a u swych starożytnych źródeł były integralną częścią widowiska muzycznego; po drugie, jako utwór przeznaczony do śpiewania, bo tylko przez śpiew może się on w pełni zaktualizować; i wreszcie po trzecie, dzięki mistrzowskim parafrazom pieśni horacjańskiej pióra Jana Kochanowskiego, jako utwór będący przedłużeniem renesansowej tradycji pieśni. W tym ostatnim przypadku mianem pieśni oznaczano utwory, które na różnych płaszczyznach (językowej, metrycznej, semantycznej) nawiązywały do źródeł horacjańsko-czarneleskich. Identyfikację ułatwiał charakterystyczny obraz świata i człowieka obecny w dziełach nawiązujących do Jana Kochanowskiego:

Kochanowski zapoczątkował ponadwyznaniową poezję o treści religijnej, rozwijając się niezależnie od problematyki poszczególnych konfesji, skupioną bądź wokół wizji harmonijnego, pięknie i mądrze zbudowanego świata jako tworu Boskiego architekta, bądź wokół głębokich problemów psychologicznych i moralnych wynikających z bezpośrednich związków jednostki ludzkiej z Bogiem ⁵⁶.

Kochanowski istniał w świadomości późniejszych autorów nie tylko jako poeta, ale także autor utworów o charakterze użytkowym. Jego teksty były obecne w kancjonalach wyznaniowych od lat czterdziestych XVII wieku do oświecenia, a „Pieśni Dawidowe miały stałe miejsce w śpiewnikach kościołów reformowanych” ⁵⁷. Kancjonały popularyzowały i petryfikowały motywy czarneleskie: obraz Stwórcy jako demiurga, harmonię świata i humanistyczną wizję *homo religiosus*.

Na tę ugruntowaną już tradycję pieśniową inspirującą twórców różnych epok, nałożyły się poglądy teoretyczne Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, który „z pieśni Horacego uczynił narzędzie wyrażania poglądów i postaw zgodnych z doktryną

⁵⁵ Taż, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 579.

⁵⁶ Taż, *Pieśń religijna*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 583.

⁵⁷ A. Nowicka-Jezowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992, s. 253.

potrydenckiego Kościoła”⁵⁸. Trwał już wówczas na szerszą skalę proces „odrywania się” pieśni od muzyki i obrzędu kościelnego. Proces ten był animowany również przez jezuitów, którzy – dostrzegając rolę pieśni w propagowaniu wiary reformowanej – uczynili z niej oręż w walce z ideami różnowierczymi⁵⁹. Jak pisze dalej Michałowska:

Jeśli twórczość S. Grochowskiego, piszącego w pierwszej fazie baroku, charakteryzowała się jeszcze widocznym związkiem z kościelną pieśnią religijną (zwłaszcza daje się to zauważyć w *Hymnach, prozach i kantykach kościelnych*, 1598), to w wierszach religijnych W. Potockiego (np. w *Poezjach Postu Świętego, Pieśniach nabożnych...*, ok. 1678) lub Z. Morsztyna (pomieszczonych w *Muzie domowej*) — zaznacza się wyraźny zwrot w kierunku personalistycznego ujmowania treści religijnych i poszukiwania dla nich indywidualnych literackich środków wyrazu [...] ⁶⁰.

Muzyka przestaje więc być nieodłącznym elementem liryki – a wraz z nią – pieśni, które z kolei, wbrew swej etymologii, stają się coraz mniej meliczne, ogniskując energię podmiotu na środkach wyrazu związanych z emocjami towarzyszącymi doświadczaniu i opisywaniu coraz bardziej intymnych treści. Ta droga została dość wcześnie wyznaczona przez poetów metafizycznych:

Poza kończącą się formacją renesansu rodzi się nowa poezja, szukająca wyzwolenia od strachu przed dynamiką uciekającego czasu przez pełne włączenie się w ruch czasu lub przez ucieczkę w miejsce bezruchu. Na założeniach katolickiej metafizyki opierają się dwie wersje nowej filozofii człowieka: humanizm heroiczny M. Sępa Szarzyńskiego i humanizm kwietystyczny S. Grabowieckiego. W zarysowanej tu alternatywie mieściły się osobiste drogi rozwojowe polskich poetów metafizycznych⁶¹.

Dochodzimy tu do wniosków, że *Pieśni sobie śpiewane* odnoszą się do szerokiej tradycji pieśni, którą poetka mogła rozumieć w taki właśnie, złożony sposób. Po pierwsze, jak to udowodnił Tomasz Chachulski, wprost do poezji Jana z Czarnolasu⁶². Po drugie, ich teocentryczna, modlitewna treść może mieć również związek z zalecaną przez jezuitkę pedagogikę formą literacką. Jak pisał o funkcji pieśni autor zbioru *Pieśni katolickich nowo reformowanych* (Kraków 1738), jezuita Jan Stanisław Jagodyński, śpiewa się je „naprzód do wzbudzenia wewnętrznego nabożeństwa, w którym się duch do Boga podnosi”⁶³. Ich rola jest więc nie tylko wyznaniowa, ale także duchowa. Znaczenie to jest szczególnie istotne w przypadku dzieła Beniśławskiej, której utwory były – jak sygnalizował tytuł – śpiewane samej sobie. To jaskrawo potrydenckie rozumienie pieśni religijnej, której treść i forma stają się świadectwem wiary jednostki, swoistym ćwiczeniem duchowym. Świadectwa rozumienia tego stanu rzeczy były obecne w zaleceniach

⁵⁸ T. Michałowska, *Pieśni religijna*, s. 584.

⁵⁹ A. Nowicka-Jezowa, *dz. cyt.*, s. 302.

⁶⁰ T. Michałowska, *Pieśni religijna*, s. 584.

⁶¹ Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1999, s. 22.

⁶² T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia z „recepty głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 24–45.

⁶³ J.S. Jagodyński, *Przemowa o śpiewaniu i pieśniach nabożnych*, [w:] tenże, *Pieśni katolickie nowo reformowane*, Kraków 1638, k. A₂.

nowożytnych poetyk, między innymi u Scaligera, u którego poeta jest rozumiany jako ten, który mówi „dla siebie i o sobie”⁶⁴. Sposób pisania o Bogu i ogólnie, o *sacrum*, wskazuje na nastawienie samego poety-oranta wobec adresata utworów, a relacja ta zajmuje miejsce tak samo ważne, jak sam opis transcendencji. Utwory Benisławskiej zdradzają, że autorka rozumiała poezję w nowożytny sposób, jako lirykę – idąc za Scaligerem i Sarbiewskim – myśli i uczuć⁶⁵. Brak cech meliczności w *Pieśniach* potwierdza nowożytną zmianę w myśleniu o gatunku, jak i ich bliskość wobec wczesnooświeceniowej retoryki (ujawniającą renesansowy ideał *poeta doctus*). Model ten opiera się na rozumowaniu podporządkowanym językowi sylogizmów i konceptów⁶⁶:

O Boże, kogoż dobroć tak wielka nie ruszy?
Kamień to, a nie człowiek lub człowiek bez duszy.
A pewnie niewart duszy, lepiej by mu razem
spłodzić się było w lochu z wężem brzuchopłazem!
[...]
O, któż się nie przeleknie? O, któż w sercu jeszcze
mściwe na nieprzyjaciół kuć będzie żeleźce?
Któż radniej nie zawoła: „O Ojcie jedyny,
jak i my odpuszczamy, odpuść nasze winy!”
[Ks. I, *Pieśń* 7, 125–28, 137–140]

Zarysowany tu sposób rozumowania podmiotu jest właściwy dla całości *Pieśni sobie śpiewanych*: od pytań (pozornie) retorycznych podmiotu po odpowiedzi pozostające w kręgu światopoglądowym narzuconym przez kanon modlitewny (tu akurat ma on charakter penitencyjny). Podmiot nie wychodzi poza sakrosferę, a jego system aksjologiczny jest determinowany przez system religijny. Tym, co nas tu interesuje, nie jest jednak treść, a sposób jej ujęcia, który nazwiemy, za Sarbiewskim, *ratiocinatio* (rozumowanie, wnioskowanie). Wywód Benisławskiej przybiera często kształt owej figury retorycznej:

[...] za pomocą której sami od siebie żądamy uzasadnienia, dlaczego coś mówimy, i często sami siebie pytamy o wyjaśnienie jednego tematu za drugim. W ten sposób pytanie zawisłe jest od pytania, odpowiedź od odpowiedzi, przyczyna dodatkowa od przyczyny wcześniej podanej [...]. Figura jest ściśle związana z mową i pobudza słuchacza do uwagi bądź to wytwornością anafory, pytań, powtórzeń, bądź też ciągłym oczekiwaniem nowych dowodów. Najwłaściwsze jest rozwijanie rozumowania o jakiejś rzeczy zgodnie z dziesięcioma kategoriami Arystotelesa, a więc poprzez pytania: czy jest, czym jest, z czego jest, dlaczego jest itd. Te więc dziesięć kategorii albo niektóre z nich, dostarczą rozumowaniu dostatecznego materiału [...]. Monolog oparty na *ratiocinatio* miał wyrażać stan umysłowy i emocjonalny podmiotu, odznaczać jakby proces rozumowania, którego etapy były wyznaczane przez kolejne pytania retoryczne⁶⁷.

⁶⁴ Autor przed Sarbiewskim zwracał uwagę na fakt, że poeta wyraża uczucia a nie naśladuje rzeczywistości w rozumieniu arystotelesowskim (zob. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 121).

⁶⁵ M. cyt.

⁶⁶ Na tę cechę tomu inflanckiej poetki zwrócił uwagę M. Kaczmarzyk, *Wpływ zasad retoryki oratorskiej na sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 1975, nr 1, s. 144.

⁶⁷ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 114.

Ratiocinatio nie jest wdzięczną figurą retoryczną dla liryki, a przecież utwory Beniśławskiej w znacznej mierze na jej bazie rozwijają swój religijny wywód. Poetka poza pytaniami retorycznymi i wykrzyknieniami, zawierającymi nieprecyzyjne często odpowiedzi i aluzje do postawionego problemu, stosuje powtórzenia i paralelizmy składniowe, często również „bawi się” słowem, które przybiera formę poliptotonu, neologizmu i typowego dla literatury późnobarokowej złożenia wyrazów w formę nową, wcześniej niewystępującą⁶⁸. To wszystko jest podporządkowane specyficznemu sylogizmowi, którego przesłanki zawiera *ratio* podmiotu, zamkniętego w sobie i dla siebie, a szerzej, przede wszystkim dla „duszogubnego” świata:

Zaczneż Cię kochać, mój Panie jedyny,
nie tylko usta, lecz dobrymi czyny.
Bo a któż, proszę, Cię kochać nie zechce,
Kiedy Twa dobroć tak do siebie łechce?
Wiele, ach, jednak jest szalonych dziełek,
które od Ciebie odwodzi niestatek,
wiele, ach, którym miłszy jest niemało
świat duszogubny i szatan, i ciało.
Nie wierz, ej, Panie, i słowu mojemu,
okłamam, Boże, Ciebie po staremu.
Sama już sobie nie dowierzam znowu,
bym do dawnego nie poszła norowu.

[Ks. II, *Pieśni* 6, 233–244]

Zamknięcie na świat jest zarazem otwarciem na transcendencję, a oba te stany pozostają u Beniśławskiej dialektycznie sprzężone. Podmiotowi *Pieśni* *sobie śpiewanych* towarzyszy jednak kartezjański lęk z medytacji pierwszej, odczucie powszechne w metafizyce barokowej. To wahanie było jedną z ważnych cech kondycji człowieka tej epoki. Wpisywał się w nią strach przed absolutnym unicestwieniem, przeplatający się z niezachwianą wiarą w zbawienie duszy.

Ratiocinatio budowało według Sarbiewskiego jedną z form poezji nowożytniej, ukształtowanej nie tyle przez arystotelesowskie *modi imitandi*, ile przez przekonanie, że poeta jest nie naśladowcą, a kreatorem⁶⁹. Beniśławska tworzy świat poetycki, korzystając przede wszystkim z instrumentarium psychologicznego, co przekłada się na strukturę utworów. Są one bowiem zależne nie tylko od fraz pacierza, ale także – w znacznej mierze – odzwierciedlają proces myślowy podmiotu, zdeterminowanego, by na tej *quasi*-intelektualnej i zarazem mistycznej ścieżce spotkać Boga. Dowodzenie opiera się na religijnych przesłankach, które – z konieczności – jako że świat utworów stolnikowej inflanckiej jest zamknięty na rzeczywistość pozaduchową, mają charakter zinternalizowanych prawd wiary oraz dogmatów. Tradycja ta odwołuje się do samych

⁶⁸ Pamiętamy, że T. Chachulski zwracał uwagę na zależność słowotwórczą Beniśławskiej od języka Naruszewicza (zob. tenże, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Beniśławska, *Pieśni* *sobie śpiewane*, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2000, s. 16).

⁶⁹ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 68.

źródeł poezji, które mają dwojaki charakter. Stoi za nimi horacjanizm w wersji spularyzowanej przez Kochanowskiego i jego naśladowców, jak i inspiracja sięgająca starotestamentowej kultury żydowskiej.

Intelektualizm jest zatem kolejną cechą wyłamującą *Pieśni* Benisławskiej z reżimu dawnej tradycji gatunkowej, związanej z akompaniamentem muzycznym z jednej strony i medytacyjnym przeznaczeniem pieśni z drugiej strony. Większość aluzji, parafraz cytatów oraz nawiązań bezpośrednich w utworze dotyczy Pisma Świętego⁷⁰. Według tak zwanej hipotezy hebrajskiej pierwszym poetą był starotestamentowy Jeremiasz, twórca trenów, później jego miejsce zajął Dawid, postrzegany jako autor psalmów⁷¹. W wersji powtarzanej przez Sarbiewskiego, który w antyku, jak wiemy, widział prefigurację chrześcijaństwa, to właśnie autorzy biblijni byli prawdziwymi poetami⁷². Konwencja psalmiczna (podział świata na „ja” liryczne i „ty” Boskie, zdemonizowane ujęcie rzeczywistości stanowiącej zagrożenie dla „ja” – w psalmach pokutnych, i zarazem znak *homo artifex* – w psalmach pochwalnych) – stawiała się w tym ujęciu ideałem poetyckim, który powinien wyznawać chrześcijański poeta. Zarazem to właśnie w baroku, bardziej niż kiedykolwiek, literacki kształt psalmu i jego metaforyka stały się wzorem dla tworzenia liryki⁷³. Symbolem psalmisty, podobnie jak poety antycznego, była lira. To, że na pierwszej stronie dzieła Benisławskiej zamieszczono wizerunek amora grającego na lirze Dawidowej, nie jest jedynie prostym nawiązaniem do Kocha-

⁷⁰ Jak wyliczył autor współczesnej edycji dzieła, T. Chachulski (bazując na ustaleniach J. Starnawskiego i T. Brajerskiego z edycji z 1958 roku) są to starotestamentowe: Księga Liczb, Księga Sędziów, Pierwsze Księgi Samuelowe, Księgi Wtóre Samuelowe, Księgi Trzecie Królewskie, Księgi Czwarte Królewskie, Księgi Pierwsze Kronik, Księgi Wtóre Kronik, Księgi Pierwsze Machabejskie, Księgi Wtóre Machabejskie, Księga Hioba, Księga Psalmów, Eklezjastes, Pieśń nad Pieśniami, Księga Mądrości, Proroctwo Izajaszowe, Proroctwo Jeremiaszowe, Proroctwo Danielowe. Nawiązań do Nowego Testamentu jest mniej, ale nadal są one liczne: Ewangelia według Mateusza, Ewangelia według Marka, Ewangelia według Łukasza, Ewangelia według Jana, Dzieje Apostolskie, List Pawła Apostoła do Rzymian, List Pawła Apostoła do Koryntian Pierwszy, List Pawła Apostoła do Koryntian Wtóry, List Pawła Apostoła do Tymoteusza Wtóry, List Pawła Apostoła do Filipian, List powszechny Jakuba Apostoła, List powszechny Piotra Apostoła Pierwszy, List powszechny Jana Apostoła Pierwszy, Objawienie świętego Jana (zob. T. Chachulski, *Komentarze*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, Warszawa 2000, s. 172–173).

⁷¹ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 114. Dawid był poetą także dla głównego teoretyka kontrreformacyjnej myśli jezuickiej, A. Possevina, w jego dziele *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (Kolonja 1607) (zob. K. Obremski, *Barokowa teoria imitacji Biblii. Hozjusz – Possevino – Sarbiewski*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, s. 50).

⁷² „Naprawdę tylko chrześcijanin może być poetą albo przynajmniej ktoś taki, kto zgodnie z poglądami religii chrześcijańskiej przedstawi czynności boże jako wsparcie czynności bohatera” (M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 77). Sarbiewski był również zdania, że większy potencjał poetycki ma w sobie Stary Testament (zob. K. Obremski, *Psalmidia polska. Trzy studia nad poematem*, Toruń 1995, s. 34).

⁷³ K. Obremski, *dz. cyt.*, s. 13. Nie odnoszę się w pracy do *Psalmidii polskiej* W. Kochowskiego (Kraków 1695), ponieważ dzieło to zawiera elementy nieobecne u Benisławskiej (były to parafrazy pisane prozą, w których istotną rolę – poza psalmami 1–4 – pełniły odniesienia do sytuacji społecznej Rzeczypospolitej). Dzieło to, będące przykładem barokowej i zarazem sarmackiej, bogatej kultury duchowej, nie stanowiło modelu, na którym poetka się wzorowała.

nowskiego i ogólniej – do symbolu liry jako znaku antycznych korzeni poezji⁷⁴. Liryka inflanckiej poetki ujawnia bowiem znacznie większą zależność od modelu psalmu niż od jakiejkolwiek innej tradycji (jak zauważył Chachulski, główny zwolennik tezy o inspiracji Benisławskiej poezją czarnolesską, poetka „znacznie częściej cytuje psalmy w przekładzie Wujka niż *Psalterza* Kochanowskiego”⁷⁵). Informacje o starotestamentowym źródle inspiracji autorka podaje wprost:

A choć jedynie z naszym jest pożytkiem
i z naszą chwałą Cię wielbić, z tym wszystkim
kazałeś sobie, Boże wiekuisty,
nieść cześć i chwałę przez Twego Psalmisty.
Nieśmyż więc chwałę i pieśń w Pańskie uszy
z miejsca swojego, to jest z czystej duszy,
z czystego serca, myśli i języka [...].
[Ks. III, *Pieśń* [24], 17–23]

Trzeba tu dodać, że ów tytułowy wizerunek wykazuje podobieństwo z emblematami barokowymi popularyzowanymi przez jezuitów⁷⁶. Przedstawienie Amora-dziecka występowało bowiem u Otto Vaeniusa w *Amoris Divini Emblemata* (Antwerpia 1608) i w popularnej w Rzeczypospolitej *Pia desideria* jezuita Hermana Hugona (wersja polska to *Pobożne pragnienia* Aleksandra Teodora Lackiego z 1673 roku), które były znane nie tylko w kręgach jezuickich⁷⁷. Użycie podobnego obrazka przez wydawcę Benisławskiej (czy za jej namową?) sugeruje związek dzieła z tradycją miłosnej literatury religijnej doby baroku. Nie jest to więc jedynie antykizująca tradycja czarnolesska. Przeciwnie, w świetle całokształtu *Pieśni sobie śpiewanych* ważniejsze stają się nawiązania do barokowej tradycji emblematycznej, która połączyła wizerunek amora, Amora Bożego oraz Dawida będącego synonimem doskonałego poety. Związanie instrumentu szarpanego z liryką religijną widoczne jest w utworach doby baroku, jak choćby w emblematach Morsztynowych (opartych na *Pia desideria*):

Teraz, wesoła, teraz moja lutni,
Wszystkie twe treny i lamenty utni,
A niechaj nową pieśń twe słodkie strony
Zabrzmią, że wiecznie Bóg błogosławiony [...] ⁷⁸.

⁷⁴ Na tej konstatacji poprzestaje autor wstępu do nowego wydania *Pieśni sobie śpiewanych* (zob. T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, dz. cyt., s. 14).

⁷⁵ M. cyt.

⁷⁶ Na temat niderlandzkich źródeł emblematycznych w pedagogice jezuickiej zob. P. Buchwald-Pelcowa i J. Pelc, *Rola jezuitów w kształtowaniu się związków emblematyki polskiej z emblematyką niderlandzką*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 2003, nr 2, s. 9–31.

⁷⁷ Zob. np. emblemat *Amantis veri cor, ut speculum splendidum* z dzieła Vaeniusa: <http://emblems.let.uu.nl/v1608004.html> oraz grafikę Anioła Bożego pod stemmatem *Anima mea desideravit te in nocte*: <http://emblems.let.uu.nl/hu1624001.html>. [dostęp: 5.05.2022]].

⁷⁸ Z. Morsztyn, *Emblema 14*, [w:] tenże, *Muza domowa*, oprac. J. Dürr-Durski, t. 2, Warszawa 1954, s. 19.

Autor, tak jak później Benisławska, balansował pomiędzy tradycją czarnolesską („Ucieszna lutni, w której słodkie strony [...]” z *Pieśni XVIII Ksiąg wtórych*) a tradycją religijnej liryki osobistej sięgającej źródeł psalmicznych. To jednak na podstawie tej drugiej organizowana jest modlitewna struktura tekstu. Podobnie jak u inflanckiej poetki, u Morsztyna celem jest bowiem „śpiewanie samemu sobie” (*mihi canto*) lirycznej formy miłosnej opartej zarówno na tekście biblijnym, jak i na religijnej emblematyce. Formą, która w baroku pozwalała na wyrażenie tych specyficznych treści, był właśnie psalm.

Struktura modlitwy poetyckiej Benisławskiej została w znacznej mierze określona przez tradycję psalmu pokutnego. Nie chodzi tu jedynie o związek budowany na nierównej relacji pomiędzy modlącym się a odbiorcą, ale przede wszystkim o zaczerpnięty przez poetkę z historii kultury i literatury obraz świata jako zagrożenia dla duszy oraz jednostki świadomej własnej grzeszności. Wątek penitencji można dostrzec już w pierwszej części *Pieśni sobie śpiewanych*, w której poetka wymienia najważniejszych dla kultury baroku pokutników:

*Daj nam Chleba naszego! Chleba łez, pokuty,
jakim się leczył Dawid dwójnym grzechem struty,
jaki dał życie wieczne grzesznej Magdalenie,
jakim się Piotr po grzechu zasilął codziennie.*

[Ks. I, *Pieśń 6*, 73–76]

Biblijne postaci uosabiające doskonałych pokutników, takie jak Dawid, Maria Magdalena czy święty Piotr, były przedstawiane na wielu barokowych obrazach i rzeźbach⁷⁹. Anafory podkreślają tu nie tylko powszechność Boskiego remedium na grzech (metaforyczne ujęcie chleba jako pokarmu duchowego), ale przede wszystkim wspólnotę losu jednostek, które wykazały się nieprawością. Wykorzystanie emblematycznych postaci grzeszników wskazuje na tradycję wanitatywną epoki, która z tematu pokuty uczyniła jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów – jegokulturowe korzenie sięgały właśnie psalmu⁸⁰. Dlatego mimo stosunkowo niewielkiego fragmentu *Modlitwy Pańskiej* o charakterze błagalnym („odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy i nie wódź nas na pokuszenie”) i analogicznego motywu *Pozdrowienia anielskiego* („módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej”), podkreślającego świadomość i konieczność pokuty, poetka sygnalizuje ów problem w różnych częściach tomu, w tym we fragmentach odnoszących się do pozostałych fraz modlitewnych:

Ojcie! Chocia-m od Ciebie i ja odstąpiła,
Chocia-m dane talenta próżno roztrwoniła,
choć grzech mój przeciw niebu i przeciwko Tobie,
skoro rzeknę: „Zgrzeszyłam”, wiem – przytulisz k’sobie.
Łącznie z gniewem Twym wygrać każde dziecko może,
byle od Cię do Ciebie zapozwało, Boże:

⁷⁹ L. Kamykowski, *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*, Kraków 1939, s. 54.

⁸⁰ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwności*, Warszawa 1993, s. 15.

od Ciebie zgniewanego zbrodniami naszymi
do Ciebie błaganego łzami pokutnymi.

[Ks. I, *Pieśń* 2, 137–144]

Jak łatwo zauważyć, łzy, które były starotestamentowym symbolem skruchy i świadomości grzechu, pojawiają się u poetki wielokrotnie i zawsze w kontekście penitencyjnym (zob. np. „czynić pokutę ze łzami”, Księga II, *Pieśń* 9, 6). O nich także pisał Ignacy Loyola, twierdząc, że stanowią „przeciwieństwo oschłości”, co wprowadzi później w kontekst mistyczny tomu stolnikowej inflanckiej⁸¹. Z punktu widzenia antropologii, łzy mają charakter puryfikacyjny, a więc symbolicznie stanowią o pragnieniu zmycia z siebie grzechu. Symbol ten jest oczywiście znacznie starszy od psalmów i należy do kulturowych powszechników⁸².

Poetka wykorzystuje w opisie *sacrum* także konwencję psalmów dziękczynnych i pochwalnych. Wzniosłość aktu modlitewnego z konieczności zwraca bowiem naszą uwagę na brak symetrii między orantem a Bogiem. Obie wykorzystane przez Benisławską modlitwy służące za schematyczny „kręgosłup” *Pieśni sobie śpiewanych*, teksty „Ojcze nasz” i „Zdrowaś Maryjo”, wszak w znacznej mierze koncentrują się na pochwałach adresata⁸³. Interesujące jest nałożenie na siebie dwóch klisz: formy pacierza i psalmu, które w tradycji stanowią przecież różne modlitwy. Przenikają one przez siebie i ujawniają zarazem palimpsestowy charakter wyobraźni poetyckiej autorki:

Do Ciebie wszelki żywioł oczy swe podnosi,
u Ciebie pożywienia zwierz i ptastwo prosi.
Tw<a> Opatrzność żadnego z nich nie zapamięta,
Ty karmisz głodne dziki i głodne k<ru>częta.
Daj nam chleba naszego! Daj, Wielmożny Panie,
wszak do Ciebie należy datek, do nas branie.
Owo żebracy z ręką wyciągnioną stoim
przed Pańskimi oknami, przed pałacem Twoim!

[Ks. I, *Pieśń* 6, 17–24]

Pobrmiewają w utworach dziękczynnych *Pieśni sobie śpiewanych* wyraźne echa pieśni czarnońskiej, która jest szczególnie ważna dla Benisławskiej przy opisach harmonii świata i Boga⁸⁴. Fragment *Modlitwy Pańskiej* został jednak przez poetkę wykorzystany do rozwinięcia tematu zgodnego nie tyle ze ścisłą ideą tekstu pacierza, ile z motywem zaczerpniętym z pieśni Dawida. W świadomości podmiotu oba te teksty

⁸¹ I. Loyola, *Pisma wybrane*, oprac. M. Bednarz, S. Filipowicz, R. Skórka, t. 2, Kraków 1969, s. 217.

⁸² Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007.

⁸³ Cztery pierwsze artykuły Modlitwy Pańskiej oraz pięć określeń Matki Boskiej następujących po słowach: „Zdrowaś Maryjo”.

⁸⁴ T. Chachulski widzi tu nawiązania do utworu *Czego chcesz od nas Panie*, jednak moim zdaniem trudno tu mówić o konkretnym utworze Kochanowskiego (zob. T. Chachulski, *Komentarze*, s. 195).

Motyw obdarowywania pokarmem rozumianym jako znak łaski jest bowiem powszechny już w biblijnych psalmach (Ps 103, 146).

integralnie się z sobą łączą, tworząc hermeneutyczną wspólnotę znaczeniową. Jedna modlitwa uzupełnia i zarazem rozwija drugą. Twórczość Kochanowskiego była dla poetki ważnym pasem transmisyjnym, ale *Psalterz Dawidów*, jak spostrzegli badacze, jest punktem odniesienia dla niej wówczas, gdy pojawia się potrzeba skonstruowania nośnego obrazu, ilustrującego główne przesłanie psalmu⁸⁵. Zasadniczo jednak wzorem dla Benisławskiej pozostają psalmy w przekładzie Jakuba Wujka.

Przejdźmy teraz do hymnu, którego nazwa pojawia się w drugiej części *Pieśni sobie śpiewanych*. Jak zaznacza poetka w pieśni o incipicie „Hej, gdybym stworzyć hymn zdołała nowy!” (Ks II, P 1, w. 1), jej pragnieniem była kontynuacja starotestamentowej tradycji tworzenia hymnu na chwałę Bożą. Za *Słownikiem literatury staropolskiej* przytoczmy definicję tego antycznego gatunku:

Św. Augustyn podkreśla trzy konieczne cechy gatunkowe hymnu (*Enarrationes in psalmos* 72, 1): „Hymny są śpiewami zawierającymi pochwały Boga. Gdyby pochwała nie dotyczyła Boga, nie powstałby hymn: jeśliby pochwała, i to pochwała Boga, nie była śpiewana, nie byłby to hymn. Trzeba zatem, jeśliby miał to być hymn, aby spełniał trzy warunki: zawierał pochwałę, pochwałę Boga i aby był pieśnią”. Cechy gatunkowe łacińskiego hymnu chrześcijańskiego uformowały się już w starożytności, przede wszystkim pod wpływem twórczości św. Ambrożego (IV w.). Hymn był pochwalnym utworem lirycznym. Jego zasadniczą treść stanowiła cześć Boga i chwała świętych. Modlitwa o łaski odgrywała rolę drugoplanową [...]. Ze względu na silne oddziaływanie na wczesne chrześcijaństwo wzorców semickich i wskutek jego negatywnego stosunku do kultury antycznej pierwsze chrześcijańskie utwory liryki melicznej nawiązywały nie do hymnów greckich czy łacińskich, lecz do poezji biblijnej, co w konsekwencji nadawało im — z punktu widzenia teorii klasycznej — kształt podniosłej prozy retorycznej. Terminu *hymnus* używano wówczas wymiennie z określeniem *psalmus*. Psalmy biblijne nazywano też „hymnami”, a nową twórczość *psalmi idiotici*⁸⁶.

Powstały w ten sposób amalgamat poetycki jest świadectwem braku krystalizacji świadomości gatunkowej, która dopiero się wyłaniała:

W poetykach szkolnych XVII i 1. poł. XVIII w. w Polsce nie omawiano psalmu osobno, nie używano też nazwy „psalm”. Odpowiednią formę literacką uznano natomiast za odmianę hymnu, wywodzącą się z tradycji hebrajskiej. Jako pierwowzór polecany do naśladowania wymieniano utwory spisane przez Dawida na cześć Boga, zaliczając je do poezji lirycznej⁸⁷.

Za świadomością tą stało jednak również przekonanie pedagogów jezuickich i Sarbiewskiego, którzy stali się zwolennikami instrumentalnego traktowania gatunków. Poeta chrześcijański był jedynym prawdziwym lirykiem, a prawdziwa poezja to poezja religijna służąca zarówno chwale Bożej, jak i pedagogice jego wyznawców⁸⁸. W tym ujęciu środki do celu nie były tak istotne, jak sam *telos*, a gatunki, które mu służyły

⁸⁵ Píše o tym Chachulski powołując się na Borowego (zob. T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 14). Dotychczas badacze naliczyli trzynaście aluzji do tego dzieła Kochanowskiego (zob. T. Chachulski, *Komentarze*, s. 188–222).

⁸⁶ J. Woronczak, *Hymn*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 285.

⁸⁷ T. Michałowska, *Psalm*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 667; też, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 175.

⁸⁸ M.K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 77.

– pomimo scholastycznego pietyzmu zaleceń poetyk europejskich i krajowych – miały jednak drugorzędne znaczenie⁸⁹.

Hymn był więc – po schrystianizowaniu – gatunkiem pieśni pochwalnej skierowanej ku Bogu, ale już od wczesnego średniowiecza utwory hymniczne sławiły także świętych i Matkę Boską. Ciesząca się w baroku dużą popularnością *Harfa duchowna* Marcina Laterny podaje teksty modlitwy poetyckiej do Maryi noszące nazwę *Hymn o piętnastu radościach ziemskich i niebieskich W. P. Maryjej* i *Hymn o piętnastu boleściach B. Panny Maryjej*⁹⁰. Z dużym prawdopodobieństwem możemy określić, że modlitewnik Laterny Benisławska znała⁹¹. W dziele tym podkreśla jezuita zależność modlitwy różańcowej do Maryi od treści i formy psalmu: „żadną rzeczą różny nie jest od *Psalterza*, jedno rozdziałem, i krótkością”⁹². Hymn skierowany do Matki Boskiej dzielił więc cechy z psalmem, z którym często go zestawiano. W ten sposób lira Dawidowa pieśni Benisławskiej, podobnie jak harfa duchowna Laterny, pomimo *varietas* adresatów (Bóg, Matka Boska, Chrystus) wygrywały tę samą, starotestamentową – choć wówczas już bezdźwięczną – pieśń.

Reasumując najważniejsze nasze spostrzeżenia: pieśń w dziele Benisławskiej jest rozumiana jako utwór, który uzyskał autonomię i uniezależnił się od muzyki. Podgatunkiem pieśni były psalmy i hymny rozumiane jako modele o charakterze religijnym – literatkawycorzystuje ich elementy, wprowadzając obrazy poetyckie znane z tradycyjnych (biblijnych i chrześcijańskich źródeł). Nie jest ona jednak wierna strukturze poetyckiej tych podgatunków pieśni, idąc za tropem Kochanowskiego, który w *Psalterzu Dawidowym* naruszył ortodoksyjny sposób traktowania świętego tekstu⁹³.

Pieśni sobie śpiewane jawią się jako dzieło będące świadectwem późnobarokowej duchowości i indywidualnej pobożności, dla której konwencja pieśni (a dokładniej psalmu i hymnu w ich schrystianizowanym i zhumanizowanym znaczeniu) była najbardziej adekwatną z form wyrazu.

3. ELEGIA POKUTNA⁹⁴

Na trop łączenia dzieła Benisławskiej z literaturą pokutną naprowadza Marek Prejs, autor dzieła o późnym baroku. Badacz ten usprawiedliwia brak analizy *Pieśni...* w następujący sposób: „Benisławska nie przynosi jakichś zdecydowanie nowych rozwiązań,

⁸⁹ Sytuacja ta odnosi się zwłaszcza do systemu szkolnego późnego baroku, w którym obniżył się poziom nauczania (zob. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 127–129).

⁹⁰ M. Laterna, *Harfa duchowna to jest dziesięć rozdziałów modlitw katolickich* [...], Kraków 1611, s. 656–661.

⁹¹ Od pierwszego wydania w 1585 roku do roku 1626 wydano *Harfę duchową* co najmniej trzynastę razy. Była ona przedrukowywana do roku 1871. Na trudność z ustaleniem dokładnej liczby wydań tego dzieła wskazuje W. Wydra, który szacuje, że łącznie tekst był wydawany około 60 [!] razy (zob. W. Wydra, *Bogurodzica w „Harfie duchownej” Marcina Laterny (1598)*, „Slavia Occidentalis” 1975, nr 32, s. 129). Dzieje recepcji omawia także: S. Cieślak SJ, *Harfa Duchowna – modlitewnikowy bestseller jezuity Marcina Laterny (1552–1598)*, „Nasza Przyszłość” 2000, t. 93, s. 23–46.

⁹² M. Laterna, *Harfa duchowna...*, s. 670.

⁹³ T. Michałowska, *Biblia*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 87.

⁹⁴ Skrócona wersja tego podrozdziału ukazała się jako artykuł: *Źródła poezji Konstancji Benisławskiej. Barokowa elegia pokutna a „Pieśni sobie śpiewane”* („Meluzyna” 2019, r. VI, z. 1/10, s. 39–51).

wręcz odwrotnie, jak się wydaje, jest manifestacją świadomego historyzmu⁹⁵. To samo spostrzeżenie wyraził wcześniej Czesław Hernas, lokując twórczość poetki w „tradycyjnym nurcie pisarskim”⁹⁶. Literatura ta różni się bowiem od poezji eksperymentalnej Karola Mikołaja Juniewicza, Hieronima Fałęckiego czy Józefa Baki, charakteryzując się inną wrażliwością wobec *sacrum*, prawie całkowitym brakiem epatowania groteską i makabrą oraz zastosowaniem poetyki medytacji⁹⁷, co pociąga za sobą inną strukturę stylistyczno-składniową utworów (brak u poetki chociażby krótkiej, pięciowersowej formy wiersza – typowej dla Juniewicza czy Baki). Ponadto, Benisławska cechuje intelektualizm przejawiający się poprzez odwołania do doktorów Kościoła i dogmatycznych sporów. Ujęcie to widać też w koncepcjach podporządkowanych przede wszystkim próbie ujęcia tajemnic teologicznych, a nie – jak ma to często miejsce u poetów doby saskiej – próbie zaszokowania czytelnika. Z tego też powodu, jak pisał Antoni Czyż, w *Pieśniach* obecny jest „blask wiary, który stara epoka zatraciła”⁹⁸. Badacze podkreślali więc przynależność poetki do epoki baroku. „Świadomy historyzm”, by użyć określenia Prejsa, przejawiał się także w wykorzystywaniu popularnych barokowych toposów i środków wyrazu: paradoksów, „afektowanej skromności” podmiotu, konceptów czy spetryfikowanych metafor. Jednym z dominujących motywów barokowych był z pewnością motyw pokuty, skruchy i odkupienia grzechów, które w sposób najbardziej jaskrawy uwidoczniły się w gatunku zwanym elegią pokutną.

Przestrzeń utworów Benisławskiej rozpięta jest pomiędzy dwoma podmiotami: penitentką-poetką oraz adresatem modlitw, upostaciowionym *sacrum*. Układ ten, charakterystyczny dla całości *Pieśni sobie śpiewanych*, sugeruje zależność od popularnego w baroku modelu poetyckiego, barokowej elegii pokutnej. Nie chodzi tu jedynie o związek budowany na nierównej relacji pomiędzy modlącym się a odbiorcą, ale przede wszystkim o zaczerpnięty przez poetkę z historii kultury i literatury obraz świata oraz jednostki. Powrót do modelu siedemnastowiecznej elegii pokutnej może wynikać zarówno z tego, że Benisławska to (jak zauważył Prejs) „reprezentatywny przykład owej zapóźnionej kultury barokowej ówczesnych ziem wschodnich”⁹⁹, jak i ze świadomej próby przeciwstawienia się nowinkom przedświeceniowym, które autorka, żywo interesująca się kulturą literacką kraju, znała chociażby ze zbiorów Józefa Andrzeja Załuskiego i z poezji Drużbackiej¹⁰⁰.

⁹⁵ M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 95.

⁹⁶ Cz. Hernas, *dz. cyt.*, s. 429.

⁹⁷ Medytacyjny charakter liryków Benisławskiej przejawia się w występowaniu typowych dla rozmyślań wyliczeń, anafor i powtórzeń, mających na celu utrwalenie poetyckiego obrazu Boga i jego wieloaspektowej roli w życiu człowieka, np. „Ojcie nasz! Ojcie wszędzie! Ojcie w każdej dobie: / W ródzie i w pogłaskaniu, w zdrowiu i w chorobie! / [...] Ojcie! Bo z Ciebie jestem i przez Ciebie żywię / I byś nie Ty, dawno bym nie żyła prawdziwie [...]” (Ks. I, P. I, w. 165–166, 173–174).

⁹⁸ A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 129.

⁹⁹ M. Prejs, *dz. cyt.*, s. 97.

¹⁰⁰ Benisławska dała liczne dowody swojego odczytania w literaturze sobie współczesnej, wspominając m.in. w autorskim przypisie do Księgi II *Pieśni* 5 *Noce arabskie* A. Gallanda w przekładzie Ł. Sokołowskiego (*Awantury arabskie: lub Tysiąc nocy i jedna w języku francuskim*. T. 9[–10] / przez J. M. P. Galand

W definicji elegii pokutnej autorstwa Stefana Nieznanowskiego podkreślone zostały przede wszystkim wątki egzystencjalne pieśni, które przenoszą akcent z adresata elegii na tego, który kieruje doń prośbę:

Ascetyczne dążenia baroku, będące początkowo wynikiem kryzysu autorytetów, później zaś prze-myśleń filozoficznych, wprowadziły do literatury nowe jakości: niepokój egzystencjalny i strach przed odpowiedzialnością za własne życie. Pierwszy – kwestionował sensowność ludzkich działań, mówił o marności rzeczy doczesnych, znikomości świata. Drugi – wyrażał przeświadczenie o ludzkiej słabości, skłonności do złego, wyolbrzymiał rolę łaski, jedynego ratunku człowieka w pozaziemskim obrachunku z Bogiem. Depresyjną tonację osiągały te rozważania przez parafrazowanie lub tłumaczenie tzw. psalmów pokutnych (np. K. Miaskowski, *Elegia pokutna do Pana i Boga*; W. Kochowski, *Do pokuty mającego się człowieka*; W. Potocki, *Decyma pieśni pokutnych* i in.) oraz tych ksiąg biblijnych, które szczególnie akcentowały niedogodność człowieka, jego słabości, śmieszność długofalowych zamierzeń (np. W. Kochowski *Trenodia* II 21) [...]. Elegie pokutne zachowywały kontrastową kompozycję. Była to kontrastowość czysto liryczna, zestawiano tu bowiem obok siebie różne jakości emocjonalne, ukazujące wahania wewnętrzne i mękę poety. Rozpiętość tych jakości była dość duża: strach i ufność, pewność i niepewność, przerażenie grzesznika i radość pokutnika, *vanitas* doczesności i stabilizujący walor zaświatów¹⁰¹.

W podobnym tonie o elegii wypowiada się Prejs, podkreślając jej związek ze stylistyką psalmu. Według niego pieśń pokutna to:

[...] pieśń religijna o podniosłym, konfesyjnym charakterze wykorzystująca pewne elementy stylizacji psalmicznej, przede wszystkim odwołująca się lub też wdzierająca na siebie kostium postawy pokutnej Dawida jako ponadczasowego modelu przeżycia religijnego i poetyckiego zarazem¹⁰².

W twórczości Beniśławskiej z pewnością można odnaleźć odwołania do psalmów starotestamentowych, zwłaszcza we fragmentach o charakterze dziękczynnym lub pochwalnym¹⁰³.

Na tę zależność mogło wpłynąć także środowisko jezuickie, bliskie poetce chociażby za sprawą kręgów rodzinnych. Jezuita uczynili bowiem pieśń religijną jednym z głównych instrumentów wiary katolickiej (w myśl idei *applicatio sensuum*). Podążając tropem teorii Aliny Nowickiej-Jeżowej, przypuszczamy, że „śpiewna” poezja Beniśławskiej mogła być po części także elementem reakcji na popularność śpiewników dysydenckich, w których znajdowały się przecież psalmy Kochanowskiego¹⁰⁴. Zgodnie z zamysłem, część śpiewników katolickich powstawała w centrach innowierczego edytorstwa, na przykład w Wilnie¹⁰⁵.

wydane, a świeżo na język polski dla publicznej satysfakcji przetłumaczone, 1773–1774), które zarazem jednoznacznie potępiła: K. Beniśławska, Księga II. Pieśń 5, przypis s. 111). O Drużbackiej, jak pamiętamy, piszą dwaj autorzy utworów pochwalnych poprzedzających treść autorską *Pieśni sobie śpiewanych*. Na znajomość *Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytów pisanych* J.A. Załuskiego zwrócił z kolei uwagę T. Chachulski we *Wprowadzeniu do lektury dzieła inflanckiej poetki* (s. 7).

¹⁰¹ S. Nieznanowski, *Elegia pokutna*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 158.

¹⁰² M. Prejs, *dz. cyt.*, s. 22.

¹⁰³ Numery psalmów: 95, 98, 103, 117, 138, 146, 147, 150.

¹⁰⁴ A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 230–253.

¹⁰⁵ Były to m.in. *Pieśni nabożne na święta uroczyste wg porządku Kościoła Św. Katolickiego rzymskiego na cały rok zebrane* (1745) i *Pieśni polskie do mszy św. Z niemieckiego języka na polski przełożone* (1789).

Struktura utworów Benisławskiej skłania badacza do poszukiwania ich źródeł także w tekstach *stricte* barokowych, zapoczątkowanych w znacznej mierze przez wcześniejszą metafizyczną lirykę religijną¹⁰⁶. Czesław Hernas, pisząc o wzorcach polskiej literatury religijnej, pod owym pojęciem rozumiał twórczość poetycką o charakterze religijnym, w której występuje wiara bazująca na łasce Boskiej oraz przekonaniu, że prawdziwe życie czeka człowieka po śmierci, zaś póki ona nie nadejdzie, jednostka powinna kierować się w życiu filozofią ascetyczną¹⁰⁷. Z takiej poezji (poza źródłami biblijnymi) czerpie przede wszystkim elegia pokutna. Na pierwszym planie pozostaje w niej grzesznik z bezmiarem winy, podkreślający własną ułomność wobec odległego Boga. Zarazem, za sprawą wiary w odkupienie, jest on niemal pewny zbawienia (ślady charytologii świętego Augustyna).

Benisławska wykorzystuje więc fragmenty *Modlitwy Pańskiej*, by na ich bazie pogłębić ekspresyjną wymowę modlitwy i jeszcze mocniej podkreślić jej penitencyjny charakter:

Ja odpuszczam, o Panie, odpuść mi wzajemnie.
Ja zemsty brać nie będę z bliźnich, a Ty ze mnie.
Daruj, gdy grzech mój z pozwem przeciwko mnie stanie
przed strasliwym Twym sądem, daruj, daruj, Panie!

[Ks. I, *Pieśń* 7, 181–84]

Poetka nie jest jednak, mimo dużej emocjonalności jej *Pieśni*, tak gwałtowna jak choćby Jan Andrzej Morsztyn w *Pokucie w kwartanie*, w której pojawiają się określenia jednostki wskazujące zarówno na chęć zaszokowania czytelnika, jak i na głęboką pogardę podmiotu wobec własnej kondycji (zwróćmy uwagę na zapożyczenia określeń z *Mysli* Pascala)¹⁰⁸:

Jam robak ziemny, proch nożny, pies zgniły.
We mnie się wszystkie rynsztoki zrodziły.

Na temat obecności psalmów J. Kochanowskiego w kancjonałach staropolskich zob. J. Pelc, *Teksty Jana Kochanowskiego w kancjonałach staropolskich w XVI i XVII wieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1963, nr 8, s. 211–247.

¹⁰⁶ Cz. Hernas, *dz. cyt.*, s. 31. Pojęcia „poezji metafizycznej” używam zgodnie z definicją zaproponowaną przez Hernasa i rozwiniętą przez A. Czyżę, który do poezji metafizycznej zalicza teksty „wyrażające pierwotny sąd egzystencjalny i nakierowane na istotnościowe poznanie bytu jako bytu” (A. Czyż, *dz. cyt.*, s. 11).

¹⁰⁷ Mikołaj Sęp Szarzyński, w którego twórczości Hernas upatrywał wzorców późniejszej poezji religijnej (Cz. Hernas, *dz. cyt.*, s. 31), pisał pod wpływem m.in. dzieł ascetycznych Ludwika z Granady. Teksty hiszpańskiego pisarza przekładano na język polski dzięki dominikanom, a myśl dominikańska za sprawą zwłaszcza Antonina z Przemyśla, przyjaciela i spowiednika Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, była dobrze znana poecie (zob. S. Ciesielska-Borkowska, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939, s. 111; J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* 1967, s. 28).

¹⁰⁸ Określenie „bezzrozumny robak ziemny” jest częściową odpowiedzią Pascala na zadane uprzednio pytanie „Cóż za monstrum jest tedy człowiek?” (zob. B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Żeleński, Warszawa 1983, s. 150).

Jam jest nieczystej białogłowy szmaty
Kawalec, wywóz miejskich ścierwów [...]¹⁰⁹.

Benisławska nie posuwa się do aż tak mocnej samokrytyki i poprzestaje na podkreśleniu własnej grzeszności. Podmiot Morsztyna i innych autorów skrajnie potępiających jednostkę nie widzi nadziei na ocalenie poza łaską Boga, nie dopuszczając żadnej *unio mystica* (jak uczyni to Benisławska).

Typowe w elegii pokutnej są także łzy, będące symbolicznym wyrazem skruchy. U Benisławskiej pojawiają się one wielokrotnie, ale wyłącznie w kontekście pokuty (np. „łzy pokutne”, Księga I, *Pieśń* 2, 144; „czynić pokutę ze łzami”, Księga II, *Pieśń* 9, 6), mając charakter puryfikacyjny¹¹⁰. W podobnej funkcji występują one w elegiach Olbrychta Karmanowskiego czy Wacława Potockiego. O łzach nie ma z kolei mowy w *Pokucie w kwartanie*.

Istnieje jeszcze jeden argument potwierdzający tezę, że poezji Benisławskiej bliżej do form poetyckich ustalonych w XVII wieku, aniżeli do „szalonej” poezji emocji, często retorycznie agresywnej w stosunku do czytelnika¹¹¹. Jest nim wyeksponowany indywidualizm, podkreślony już w samym tytule omawianego dzieła. Równie ważne – jeśli nie ważniejsze od odbiorców – są bowiem emocje podmiotu poetyckiego, które świadczą o ambiwalencji uczuć jednostki, o jej wewnętrznym bojowaniu:

Nie proszę, iżbym wolna była pokus, Boże.
Wiem to, że bez pokusy człowiek być nie może,
wiem, że życie człowiecze wojną jest na ziemi,
a wojną ustawiczną z zbójcami setnemi.
Nie czuć pokus – to tylko anielską jest rzeczą,
co zezwalać – diabelską, wojować – człowieczą [...].
[Ks. I, *Pieśń* 8, 29–34]

Zmaganie to skutkuje w przypadku twórczości Benisławskiej psychizacją rzeczywistości poetyckiej. Przejmuje ona ekspresję psychiczną podmiotu, jest zagrożeniem,

¹⁰⁹ J.A. Morsztyn, *Pokuta w kwartanie*. Cyt. za: L. Kukulski., *Dookoła „Pokuty w kwartanie”*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 199. Na temat znaczenia i charakteru tego kontrowersyjnego utworu J.A. Morsztyna wypowiadało się wielu badaczy. J. Pelc widział w nim typową elegię pokutną, podkreślając zawartą w tekście prośbę podmiotu poetyckiego o litość (J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, s. 15). Z kolei R. Grzeškowiak zauważył w wierszu Morsztyna zdystansowanie się wobec gatunku. Jak pisze badacz, „poeta dąży do zbawienia za wszelką cenę, używając nie tyle pokory, ile własnego intelektu i logicznej argumentacji. Zbawienie dla Morsztyna nie jest więc objawem Bożej łaski, tylko efektem handlowej wymiany pomiędzy stronami umowy, dlatego po *Pokucie w kwartanie* elegia pokutna nie powinna mieć racji bytu. Zamach na konwencję okazał się całkowicie skuteczny” (R. Grzeškowiak, *Hieronim i Bóg. Z dziejów XVII-wiecznej elegii pokutnej*, [w:] *Religijność w literaturze polskiego baroku*, red. Cz. Hernas, M. Hanusiewicz, Lublin 1995, s. 178).

¹¹⁰ Na temat statusu łez, odmiennego od innych ludzkich wydzielin, pisała M. Douglas: „Łzy są jak rzeka oczyszczającej wody. Oczyszczają, zmywają brud, kąpią oczy, jak więc mogą prowadzić do nieczystości? Co ważniejsze jednak, łzy nie mają związku z cielesnymi funkcjami trawienia i prokreacji, stąd w mniejszym zakresie mogą symbolizować relacje i procesy społeczne” (M. Douglas, *dz. cyt.*, s. 159).

¹¹¹ M. Pieczyński, *Kirke, Proteusz i „Lutnia rozstrojona”*, Warszawa 2013, s. 50.

które, wydaje się, „reaguje” na zachowanie oraz myśli jednostki. Nosi ona także cechy jej światowego (i zarazem duchowego) przeciwnika. Nie może więc podmiot uciec od dylematów moralno-egzystencjalnych, ponieważ ten świat jest zbudowany, zgodnie ze średniowieczną jeszcze estetyką¹¹², ze znaków wskazujących na transcendencję: „Gdzie spojrzę, gdzie się zwrócę, gdzie ucha nadstawię, / zda mi się wszystko moje wyrzucać bezprawie” (Ks. I, *Pieśń* 5). Wrażliwość ta jest zarazem typowa dla epoki baroku, co podkreślił Georges Poulet:

Istota czująca nie jest bańką lub piłką, czymś o pustym wnętrzu [podmiot *Pieśni* nazywa wszak siebie „modłką niepustą” – K. Ż.]. Nie jest także kroplą, czymś ciekłym i topliwym. Wreszcie nie jest perłą, substancją zamkniętą w sobie, nieczułą na świat zewnętrzny. Istota ludzka to centrum, do którego zmierza zewnętrzna rzeczywistość i w którym się syntetyzuje. Dzięki takiej budowie to, co zewnętrzne, łączy się z tym, co wewnętrzne. Obwód ze środkiem¹¹³.

Jak zauważył Janusz Pelc, poezję metafizyczną tworzone w Polsce nie tylko we wczesnym baroku¹¹⁴. Jej przykładem były także utwory pokutne powstające w drugiej połowie XVII wieku. Ambiwalencja emocji, typowa dla liryki barokowej, ujawniała się zwłaszcza w podejściu do śmierci, której nieprzewidywalność, poza aspektami fizycznymi, budziła w człowieku największy lęk. Dla Benisławskiej, zgodnie z tradycją chrześcijańską, istniała śmierć dwuetapowa – fizyczna oraz eschatologiczna, wynikająca z grzechu:

Ale nas zbaw od złego! Niech śmierć mię niesyta
w czasie gniewu Twojego przed czasem nie chwyta,
śmierć nagła, niespodziana, śmierć, po której – biada! –
śmierć wieczna. Większa biada – gniew Twój wieczny spada.

[Ks. I, *Pieśń* 9, 41–44]

Śmierć jest zarazem koniecznym etapem na drodze do spotkania Boga. Z tego powodu Benisławska, wykorzystując motyw świętej Teresy z Ávila, pożąda unicestwienia ciała: „O śmierci, słodka śmierci! Ach, o śmierci droga! / Kiedy mię z życia zbawisz, a pokażesz Boga?” (Ks. I, P. 4. W. 243–244)¹¹⁵. To właśnie pojmowanie roli śmierci, jak pisał Pelc, sprawiło, że elegia pokutna stała się w baroku gatunkiem popularnym¹¹⁶.

Autorzy pieśni pokutnych próbowali odpowiedzieć na pytanie: „kim jest człowiek?” Kwestia ta stanowiła jedno z podstawowych zagadnień epoki, ale została wyartykułowana

¹¹² W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 18–19 i 133.

¹¹³ G. Poulet, *dz. cyt.*, s. 412.

¹¹⁴ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwności*, s. 21.

¹¹⁵ Por. z fragmentem słynnej pieśni świętej Teresy z Ávila *Vivo sin vivir en mí*: „Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero” (Św. Teresa od Jezusa, *Poesias. Poezje*, tłum. M. Szafranśka-Brandt, Kraków 2015, s. 8). Na pośrednią zależność od poezji terezańskiej w największym stopniu zwracał uwagę W. Borowy (*O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 191–192).

¹¹⁶ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwności*, s. 143.

również w biblijnym Psalmie 8¹¹⁷. Obecny w elegii rachunek sumienia, opierający się na przekonaniu, że jednostka jest przede wszystkim istotą grzeszną, pociągał za sobą prośbę do Boga o miłosierdzie i litość. Jak zauważył Pelc, elegia pokutna była gatunkiem, w którym podmiot manifestował swoje religijne przebudzenie¹¹⁸. Benisławska podkreśliła to bardzo wyraziście w jednym z utworów, składając Stwórcy, na wzór prawnej umowy, pisemną obietnicę poprawy swego zachowania:

Lecz dla mnie trzeba karty, której ustna snadnie
obietnica z nietrwałej pamięci wypadnie.
Dziś gwałci, coć przyrzeka człowiek, Panie świata,
a jutro przyrzeczenie z wiatrami ulata.
Więc padłszy na kolana pokornie ku ziemi,
przed nogi Syna Twego goźdzmi przebitemi,
biorę pióro, o Ojczy, krwią ran drogich poję,
krwią Zbawce świata piszę przedsięwzięcie moje:
[...]
Pomni na moję kartę, którą-ć nie przez dzięki
na wieczny czas z podpisem daję własnej ręki.
Daję, gdy rok dwudziesty ósmy już przemija –
biada mi, że tak późno! Daję – Konstancyja.
[Ks. I, *Pieśń* 7, 149–56, 185–88]

Utwór stanowi bardzo osobiste wyznanie wiary, zintensyfikowane przez świadome złączenie dwóch porządków – społecznego i religijnego – które w świadomości *homo religiosus* stają się jedną rzeczywistością. Ma on również cechy rachunku sumienia wedle zaleceń Loyoli – występuje tu punkt trzeci, czwarty i piąty rozmyślań: świadomość własnej grzeszności, prośba o przebaczenie win i postanowienie poprawy¹¹⁹. Schemat ten jest oczywiście znany z wielu modlitw i próśb kierowanych do Boga, ale Benisławska mogła go również zaczerpnąć z jezuickiej pedagogiki ćwiczeń duchowych.

Alina Nowicka-Jeżowa, analizując pieśni religijne epoki baroku, zauważyła, że podstawową wartością dla ich twórców było trwanie rzeczy, a największą obawą – lęk przed zniknięciem¹²⁰. Pieśni pokutne były więc w znacznej mierze medytacjami o śmierci, która – zgodnie ze barokową wizją rzeczywistości – znajdowała się nie na zewnątrz świata, ale w każdej rzeczy, jako nieodłączna od życia „córa grzechowa”. Najprawdopodobniej ta wszechobecność zagrożenia, od którego człowiek nie był w stanie się uwolnić, skierowała myśli podmiotu ku modlitwie. Dzięki temu nadawano prośbom nieraz indywidualny charakter, właściwy dla epoki, która ten indywidualizm, za cenę separacji od świata natury, odkryła. Zapożyczenia te sprawiły, że świat utworów Benisławskiej jest rzeczywistością obcą podmiotowi, który ma bolesną świadomość

¹¹⁷ W tłumaczeniu Jakuba Wujka fragment Psalmu 8 (werset 5) brzmi: „Cóż jest człowiek, iż nań pamiętasz? Abo syn człowieczy, iż go nawiedzasz?” (*Psalmy polskie czasu Reformy*, s. 401).

¹¹⁸ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwnieństw*, s. 336.

¹¹⁹ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ożóg, Kraków 1996, p. 1, 43.

¹²⁰ A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 92.

odmienności materii i ducha. Postawę pokutną, przejawiającą się w poezji Beniśławskiej, można potraktować jako element mistycyzmu. Upraszczając, przyjmijmy, że w takim podejściu celem podmiotu jest psychiczne oddalenie się od świata i dążenie do intelektualnego poznania Boga. Barokowa asceza, której poetka daje wyraz, pisząc o sobie zgodnie z konwencją metafizycznej poezji religijnej, jest bowiem wstępem, jak pisała Stefania Ciesielska-Borkowska, do drogi mistycznej¹²¹.

Podstawowe cechy elegii pokutnej, które niezmienione lub zmodyfikowane można dostrzec w *Pieśniach sobie śpiewanych*, to stylizacja psalmiczna, postawa pokutna przejawiająca się we wzgardzie wobec siebie samego i świata, poczucie zagrożenia wynikające z wszechobecnego na ziemi grzechu (świat jako pułapka) oraz wiara w odkupienie, ale ze świadomością, że to pokuta po części przyczynia się do zbawienia (co oddala te teksty od funkcjonującego w epoce stanowiska jansenistycznego).

Dzieło Beniśławskiej jest gatunkowo zróżnicowane. Pojawiają się w nim, poza modlitwą poetycką, ślady takich gatunków, jak psalm, hymn oraz elegia pokutna, będących podgatunkami pieśni religijnej. Formy te były bardzo popularne w epoce baroku, a ich wykorzystanie przez poetkę chronologicznie należąca już do oświecenia świadczy o trwałości wymienionych gatunków jeszcze w połowie XVIII wieku. Modlitwa poetycka organizująca strukturę dwóch części tomu *Pieśni* mogła być również traktowana jako swoiste ćwiczenie duchowe oparte na medytacji nad artykułami wiary, które zalecali zarówno spowiednicy, jak i kościelne autorytety (w tym zwłaszcza Loyola i Teresa z Ávila). Pisanie wierszy opartych na uporządkowanej i zarazem usankcjonowanej przez tradycję strukturze miałoby więc walor nie tylko artystyczny, ale także religijny. Z jednej strony formuła modlitwy poetyckiej, która miała swe oparcie w tekście pancerza, mogła zachęcić niepewną swego talentu poetkę do indywidualnego rozwinięcia poszczególnych artykułów wiary i nadania im wymiaru artystycznego, a z drugiej strony, dzięki temu działaniu autorka mogła także pogłębiać swą wiarę.

Pieśni sobie śpiewane są również utworem, w którym ścierają się dwie wizje antropologiczne: biblijnego prochu oraz miejsca, gdzie znajduje się również Boski pierwiastek, co stanowi warunek wstępny mistycyzmu. Bez pokuty nie jest możliwa próba maksymalnego zbliżenia się do Boga, a ostatecznie – zjednoczenia się z nim. Nie ma zatem sprzeczności pomiędzy świadomością własnej grzeszności, o której poetka wspomina w wielu utworach *Pieśni*, a jej pragnieniem połączenia się z Bogiem. Przeciwnie, wydaje się, że im większa świadomość nieuchronności i okrucieństwa grzechu, tym mocniej podmiot docenia znaczenie łaski i miłości Stwórcy. *Timor Dei*, obecny w wielu fragmentach *Pieśni sobie śpiewanych*, ostatecznie zostaje złagodzony przez świadomość odkupienia, bo Beniśławska pokłada całkowite zaufanie w Bogu: „Ty bądź moją przewodnią, w Tobie ufność cała / Ty mię prowadź, abym się w myśli nie splątała” (Ks. I, P. 8, w.7–8). Elementy pieśni pokutnej zostały przez Beniśławską świadomie wykorzystane w tekstach modlitw poetyckich i wpisują się w drogę (przed)mistyczną. Poetka, podążając śladem pozostawionym przez autorów

¹²¹ S. Ciesielska-Borkowska, *dz. cyt.*, s. 31.

siedemnastowiecznych elegii pokutnych, korzysta z poetyki gatunku i umieszcza w swoich parafrazach modlitw takie elementy, jak przekonanie o konieczności czynienia pokuty jako jednym z warunków zbawienia, odwoływanie się do barokowych ikon pokutnych (Marii Magdaleny, króla Dawida, świętego Piotra), umieszczenie w tekstach odniesień do Księgi Psalmów, zarówno na poziomie semantycznym (charakterystyka podmiotu jako grzesznego i słabego), jak i retorycznym (apostrofy, anafory, wyliczenia i hiperbole), wykorzystanie symboliki łez towarzyszących pokucie. Analizowane pod kątem wykorzystania gatunku elegii pokutnej *Pieśni* zdradzają więc silny związek z literaturą barokową, i to w jej kontekście również winny być czytane.

Rozdział III

Świat przedstawiony *Pieśni sobie śpiewanych*

Świat przedstawiony *Pieśni* można podzielić na cztery części. Pierwsza i zarazem najważniejsza, obejmuje *sacrum* (Duch Święty, Bóg Ojciec, niebo, Maryja, Chrystus, zło, oraz aniołowie i święci), druga reprezentuje jednostkę (sposób ujęcia jej w tekście, jej emocje i nastawienie wobec świata), trzecia dotyczy zbiorowości poddanych i ostatnia, rzeczywistości zewnętrznej (obrazu świata oraz ziemskich wartości).

Proporcje między tymi sferami są w utworze złamane. Najwięcej miejsca poetka poświęca oczywiście warstwie sakralnej, a w niej Bogu i Maryi – tego wymaga však układ oparty na modlitwach poetyckich – w mniejszym stopniu Chrystusowi, którego obraz wyłania się przede wszystkim z księgi trzeciej. Część ta nie jest oparta na strukturze pacierza, ponieważ nie istniał żaden podstawowy tekst modlitewny, którego adresatem byłby bezpośrednio Chrystus (na wzór „Ojcze nasz” czy „Zdrowaś Maryjo”). Elementem sakrosfery są również wyobrażenia nieba i piekła, figura szatana oraz pomniejszych fenomenów świata transcendentnego.

Drugi człon świata przedstawionego, choć szczuplejszy, jawi się nadal jako bardzo ważny, bo emocje podmiotu – człowieka i jego nastawienie wobec *sacrum* dopełniają znaczenia religijnego *Pieśni sobie śpiewanych*. Mieszczą się tu także refleksje antropologiczne oraz dotyczące kondycji egzystencjalnej podmiotu dzieła Beniśławskiej.

Trzecia część skupia się na zbiorowości zarówno wierzących w autorytet papieża, jak i przeciwników religii katolickiej. *Pieśni* są przykładem liryki bezpośredniej, w której pojawiają się odniesienia do innowierców, heretyków oraz (w utworach pochwalnych i dziękczynnych), rzadziej ujawnia się podmiot zbiorowy ze słowami poetki włączającymi się w głos podobnych jej wyznawców Boga.

Zdecydowanie najmniej miejsca poetka czwartej warstwie, czyli materialnej rzeczywistości zewnętrznej, wartościując ją (w większości tekstów, z wyłączeniem utworów stosujących retorykę psalmu pochwalnego) pejoratywnie. Przyjrzymy się podstawom tej waloryzacji, a także symbolom i formom materii, które podmiot zauważa, i wśród których się obraca.

1. SFERA SACRUM

1.1. DUCH ŚWIĘTY

Zamiast konwencjonalnej prośby o natchnienie, którą poetka mogłaby skierować do Boga, Benisławska przed rozpoczęciem księgi pierwszej umieściła utwór o znaczeniu wymagającym odrębnego omówienia. Wyjaśnienie tego pojedynczego i architektonicznie przypisanego przecież tylko do pierwszej części *Pieśni sobie śpiewanych* wiersza jest bowiem kluczem do pojęcia zadeklarowanych przez podmiot źródeł całej tej poezji. Wiersz ten nie rozpoczyna się apostrofą (pojawia się ona dopiero w szóstej strofie utworu, a jej adresatem są czytelnicy), a jest opisem ponadnaturalnej sytuacji, która doprowadziła do powstania całego dzieła:

Jaki mię Duch – ehej! – jaki
na powietrze wznosi z ptaki?
Czy uwodzi sen mię, czyli
mara jaka zmysły myli?
Czyż lotnymi dziana pióry
przelatuję niebios góry?
Dokąd, dokąd – prze Bóg żywy! –
rwie mię wicher popędliwy?
Abo jakież mię zachwyty,
abo jakież pąd mię skryty
dziś osadzić w świętym zborze
Boga mogły i w gwiazd chorze?
Precz odstąpcie, precz, złośnicy,
precz, bezbożni, precz, grzesznicy!
Owo Bóg się tu najduje,
czuję Ducha, Ducha czuję!
Huk się, łoskot i grom wali
po rozciąglej niebios sali,
a powietrze z siebie żenie,
żywe ognie i płomienie!
Wy, co Bogu służyć chcecie,
lub w zakonie, lub na świecie,
żywiej, żywiej sam się śpieszcie,
otworzone serca nieście!
Nic nie powiem tu małego,
nic prostego, doczesnego,
co by ziemią abo ciałem
lub trąciło świata kałem.
Ale Bogu me usługi
dając na czas wiecznodługi,
nabożnymi, jako trzeba,
modły uderz<ę> do Nieba¹.

[Ks. I, *Pieśń przed zaczęciem*, 1–32]

¹ Być może opis wędrówki do nieba poetka zaczerpnęła z emblematycznego dzieła A.T. Lackiego *Pobożne pragnienia* (1673), które do czasów Benisławskiej ukazało się jeszcze pięciokrotnie (1697, 1737, 1744 – dwie edycje, 1774). W Księdze III w *Emblemacie* 6 występuje bowiem podobnie ustrukturyzowany opis

Odniesienie do tytułowego Ducha Najświętszego jest w istocie odwołaniem się do platońskiej teorii o źródle poetyckim, schrystianizowanej w renesansie przez włoskich neoplatoników. *Furor poeticus* implikował jednak pewne negatywne – z naszego punktu widzenia – dla twórcy skutki. Jego świadomość była czasowo „wyłączona”, pozostawał więc on bierny wobec swojego dzieła. I choć ta skrajna, neoplatońska teza nie zdobyła wielu zwolenników wśród późniejszych, siedemnastowiecznych teoretyków poezji (myśl o całkowitej bierności poety nie była nawet szczątkowo obecna w staropolskich poetykach, w których podkreślano wartość talentu i warsztatu), to jej przywołanie staje się tu zasadne z nieco innego powodu, mianowicie wykorzystania metafory lotu i wznoszenia się w niebiosa. Jak pisze Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, „M. Ficino zwracał uwagę na wznoszenie się duszy ludzkiej ku Bogu dzięki boskiemu szalowi, który ogarnia wieszczbiarza, mistyka, zakochanego i poetę”². U Benislawskiej dochodzi do ontaminacji dwóch motywów: właśnie wznoszenia się ducha (czyli duszy poetki)³ do sfery *sacrum*, jak i jej kontaktu z Duchem Świętym, który staje się przyczyną sprawczą owego wzniesienia⁴. Obie te sytuacje, choć współlistnieją, nie są jednak tym samym.

oddalania się podmiotu od Ziemi w kierunku nieba. Również w tym przypadku trudno rozstrzygnąć o statusie opisu: czy to wizja, sen, czy może fantazja? Zwracają naszą uwagę także podobieństwa leksykalne oraz zaakcentowanie podobnych elementów obrazu (np. granica między niebem i Ziemią opisana jest jako sklepienie i podłoga):

Cóż czynić, gdy mej ziemia i morze chciwości
nie gasi? Przeniosę się w górne osiadłości.

W tym pałaców niebieskich zacne budowania,
ogniste sfery, świętych obaczę mieszkania.

[...]

Do nieba idę, ziemskie żegnając perzyny.

Już wieże, zamki, miasta z oczu mych znikają,
już się ziemskie padoły w jeden punkt zmniejszają;

już i sferę miesięczną, i Słońca złociste
mijam gmachy, i siedmiu planet promieniste
domy; już gwiazd firmament lśniący piropami,
co był nad głową moją – teraz pod nogami;

jużem w murach wspaniałych świata ognistego,
struktura przed oczyma domu niebieskiego –
skrzydlatych dworzan pułki chyżo przebiegają,
z radością i muzyką chyżo mnie witają.

[...]

Ach, gdzieś teraz? Myśl sama zapomniała siebie,
lecz się wraca [...].

Zob. A.T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 145–146.

² E. Sarnowska-Temeriusz, *Poezja – pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 611.

³ Zgodnie z rozumieniem pojęcia „duch” podanym za: *Duch*, [w:] *Słownik staropolski*, t. 2, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1959, s. 212.

⁴ Zwróćmy uwagę na zależność fragmentu dzieła Benislawskiej: „Czyż lotnymi dziana pióry / przelatuję niebios góry?” od wersu pierwszego *Pieśni X (Księgi pierwsze)* Kochanowskiego: „Kto mi dał skrzydła, kto mię odział w pióry?”

Ważne dla zrozumienia sensu tego utworu jest poprawne odczytanie jego tytułu: *Pieśń przed zaczęciem działa albo zachwyt do Ducha Świętego*. Występujące w nim słowo „zachwyt” nie oznaczało jedynie uwielbienia czy entuzjazmu, ale – jak podaje *Słownik staropolski*: „stan utraty równowagi emocjonalnej, najwyższe wzruszenie, uniesienie, *ecstasis, mentis excessu*”, a czasownik „zachwycić się” oznaczał również „oponowanie” i „owładnięcie”⁵. W *Pieśni 21* z księgi trzeciej, *Modlitwie do Boga Ojca i porwanie albo zachwyt do nieba* wyraz ten pojawia się raz jeszcze, tym razem jako synonim „porwania”, łączącego się z lotem i wertykalną „podróżą”. Konotacje „zachwyty” były więc w większym niż dziś stopniu religijne i łączyły się dość jasno z pragnieniem doświadczenia mistycznego. Zarazem, w kontekście Ducha Świętego, asocjacje „zachwyty” sięgały tradycji biblijnej i przekonania, że poetą jest ktoś, kogo opanowuje Duch, czyniąc z osoby jedynie narzędzie wyrażania Prawdy:

Pojęcie poety jako wieszcz chrześcijańskiego znajdowało oparcie w Starym Testamencie i pismach Ojców Kościoła. Tradycja chrześcijańska niosła ze sobą różne wersje tego pojęcia. Dopuszczano bezpośredni kontakt poety z Bogiem lub Duchem Św., odrzucając zarazem propozycje zarówno Platona, jak też Arystotelesa (natchnienie rozumiane w kategoriach naturalnych). Natchnienie miało być rodzajem łaski, darem zesłanym przez Boga lub wezwaniem duszy wzwyż. Takiej godności dostąpili przede wszystkim najdawniejsi poeci: Mojżesz, Debora, Judyta, Anna, Dawid, Salomon, Zachariasz, Elżbieta i Maria, których Bóg uznał za narzędzia swej chwały⁶.

Ten wzorzec, pomimo szeregu różnic dzielących go od modelu platońskiego, zastosowano w renesansowych ideach neoplatoniskich. Lira Dawidowa widniejąca na karcie tytułowej *Pieśni* Benisławskiej, odsyłając czytelnika do tradycji psalmu, kierowała uwagę na mistyczne źródła poezji, wedle których sztuka tworzenia wierszy była rozumiana jako dar od Boga. Skoro jednak moc jej tworzenia leżała poza autonomicznymi możliwościami jednostki, to należało także przyjąć, że zdolność poetycka, jeśli już się pojawiła, miała charakter czasowy. Poetą zatem nie było się na stałe, „ale się nim bywało”⁷.

To rozumienie uobecniło się w polskiej poezji pierwszej połowy wieku XVII, jak w epigramacie *Poeta* Stanisława Serafina Jagodyńskiego:

Nie to poeta, co tym sławi się, ani to,
Co łakomie zagarnął poetyckie myto,
Nie to poeta, bo to plota, co rymuje rymem,
Co mu ślina przyniesie – parą ginie z dymem,
Nie to poeta, bo to bachur, co też baje,
To poeta, komu Bóg ducha swego daje,
Bo duszę rzeczom dawać, tworzyć co z niczego –
Trzeba mocy do tego i ducha boskiego⁸.

⁵ *Zachwycenie, zachwycić się*, [w:] *Słownik staropolski*, t. 11, red. S. Urbańczyk, Kraków 1995, s. 58.

⁶ E. Sarnowska-Temierusz, *dz. cyt.*, s. 610.

⁷ M. cyt.

⁸ S.S. Jagodyński, *Dworzanki*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2016, s. 106.

W Bogu źródło poetyckiego natchnienia widział także podmiot liryków Franciszka Dionizego Książnika. W *Odzie I. Do Boga* poeta wykorzystał asocjacje lotu i wertykalnego przemieszczania się w górę jako symbolu natchnienia poetyckiego:

Od ciebie moja niech zabrzmi lira
Twoją na zawsze strojona wiarą;
Znajoma Tobie moja myśl szczyra,
I usta zgodne z serca ofiarą.
Czym tchnę, co czuję, co mię wzbić może.
Twoja to wola, Twoja moc, Boże!
Uczuciom moim Ty dodaj mocy,
Światła pojęciom, obrazom ducha.
Zaniechasz? Gnuśnie mgła ślepej nocy
Cięży nade mną gruba i głucha.
Błyszniysz? Aliści wzbudzony czuję,
Widzę coś, chwytam, gorę, wzlatuję⁹.

Poeta, który podobnie jak Beniśławska, był zafascynowany retoryką psalmów¹⁰, uciekł się do wywodzącej się z niej symboliki natchnienia. I, choć nie ma tu bezpośrednich odwołań do Ducha Świętego, to Koźmian nawiązuje zarazem do tych samych symboli nadnaturalnej interwencji (tchnienie – a więc powietrze i wiatr, światło oraz ogień).

Motywy zastosowane przez inflancką autorkę przy opisie źródła poetyckiego były zatem mocno ugruntowane w polskiej poezji religijnej i miały długą tradycję, wywodzącą się zarówno z Biblii, jak i nowożytnej myśli neoplatonickiej, łączącej koncepcję antycznego szału poetyckiego ze schrystianizowaną ideą natchnienia.

Beniśławska podkreśla cudowny charakter swej inwencji twórczej. Znakami Ducha Świętego w omawianym utworze są „powietrze”, „wicher” i „pąd” (prąd), odnoszące się do najstarszego znaczenia Parakleta z Księgi Rodzaju (2, 7), w którym znany jest on pod nazwą *ruah* (hebr., rodzaj żeński, oznacza „wiatr” lub „tchnienie”). Również w łacińskiej Wulgacie, jak zauważyła Katarzyna Janus, „austrum”, oznaczające zwykle ciepły, południowy wiatr, często stanowiło „przyczynę lub skutek cudu”¹¹. O wietrze jako znaku Boga pisał też Pseudo-Dionizy:

Moce niebiańskie nazywane są również wiatrami dla ukazania niezwyklej bystrości ich działań i ich lotu, w którym rozprzestrzeniają się niemal na wszystko [...]. Można jeszcze dodać, że słowo „wiatr” oznacza tchnienie powietrza i pokazuje podobieństwo niebiańskich intelektów do Boga¹².

Natężenie owego wiatru („Dokąd, dokąd – prze Bóg żywy! – / rwie mię wicher po-pędliwy?”) wskazuje, że „zachwyt” miał charakter gwałtowny, nieplanowany i nieprzewidywalny, co przypomina nam antyczne pojęcie szału poetyckiego. Jego symbolem

⁹ F.D. Książnik, *Oda I. Do Boga*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948, s. 102.

¹⁰ Przetłumaczył ich około trzydziestu. Zob. Cz. Zgorzelski, „*W Tobie jest światłość*”. *Szkice o liryce oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993, s. 21.

¹¹ K. Janus, *Duch Święty w kontekście pobożności maryjnej polskiego średniowiecza. Teksty o Zwiastowaniu, Wcieleniu i Wniebowzięciu*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 3, s. 8.

¹² Pseudo-Dionizy Aeropagita, *Pisma teologiczne II*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 109.

jest także ogień, o którym poetka pisze: „a powietrze z siebie żenie, / żywe ognie i płomienie!”. Na niematerialność, ale zarazem sprawczość Ducha Świętego wskazują słowa: „Owo Bóg się tu najduje, / czuję Ducha, Ducha czuję!”. Paraklet jest więc Boskim Posłańcem i zarazem znakiem Jego działania w ludzkim świecie. Jednostka może go raczej (prze)czuć, aniżeli empirycznie doświadczyć. Obecność ducha jest bowiem postrzegana w sposób subiektywny, na co wskazują „kartezjańskie” fragmenty utworu: „Czy uwodzi sen mię, czyli / mara jaka zmysły myli?”. Podmiot nie ma początkowo pewności co do natury owego postrzeżenia, ale pewność jednostki zwiększa się wraz z częstotliwością wrażeń, i jej poczuciem, że dusza wznosi się nad ziemię. Relacja z podróży jest w tym utworze jakby w połowie przerwana, możemy się jedynie domyślać, czy za sprawą Ducha Świętego podmiot znalazł się u celu, to jest w „świętym zborze”, w bezpośredniej obecności Najwyższego. Interesujące, że odpowiedź na to pytanie znajdziemy w innym wierszu, wspomnianej już *Pieśni 21* części trzeciej *Pieśni sobie śpiewanych*, która zawiera uderzające paralelizmy składniowe i częściowo powtórzyła motywy *Pieśni przed zaczęciem dzieła albo zachwytem ducha do Ducha Świętego*:

Czego się bawię i w błoku się kalam
 tej śmiertelności? Przecz mię nie wyzwałam?
 O wy, obłoki, jeśli to być może,
 wzniescie mię, wzniescie na podniebne wozel!
 Ehej! O, jako jużem, już szczęśliwa!
 Już mi ogromna ziemi niknie niwa,
 już i królestwa drobnieją, i bryła
 potężna świata w punkcik się stoczyła.
 O, już też widzę twarz mojego Boga,
 już z sklepu niebios stała się podłoga!
 O istne dobro, o rozkoszy czysta,
 o mej radości duszy wiekuista!

[Ks. III, *Pieśń* [21], 21–32]

Podobieństwo, ujawniające się już w tytule, może świadczyć o tym, że poetka napisała co najmniej dwie wersje utworu o źródle swojego natchnienia. *Pieśń 21*, która ostatecznie znalazła się w księdze trzeciej, być może była przez nią rozważana jako utwór wstępny. Jest ona na swój sposób również bardziej klasyczna, ponieważ rozpoczyna się i kończy apostrofą do Boga o wspomnienie w walce z własną naturą i niepośredniczone doświadczenie kontaktu z *sacrum*:

Wspomoż mą śmiałość, Boże niezwalczony,
 pokąd nie błysnie dzień błogosławiony,
 którego stanę przed Twoim obliczem
 czysta od zmazy i niewinna w niczem.
 [...]
 Ty przybądź, Boże wszechmocny prze wieki,
 bym nie upadła, bo ten niedaleki
 ciężkiej ruiny, krotkolwiek bez Ciebie
 zamyśla zasieść na wysokim niebie!

[Ks. III, *Pieśń* [21], 17–20, 37–40]

Wymowa wiersza ma bardziej uniwersalny charakter i wpisuje się w tradycję poezji metafizycznej. Być może to zadecydowało o nieumieszczeniu tego utworu przed księgą pierwszą. Bezpośrednie powołanie na Ducha Świętego jako sprawcę natchnienia było bowiem podkreśleniem wykorzystania starotestamentowej tradycji psalmu, która w największym stopniu determinuje dzieło Beniśławskiej. O tekście tym należy jednak pamiętać, ponieważ niejako „dopowiada” on treść pierwszego wiersza, w którym *caelestus instinctus*, rozsadzając relację przyczynowo-skutkową sytuacji lirycznej, „zaciemnił” całościowy sens tego poetyckiego dramatu. Jak pamiętamy, tak pojęte natchnienie miało charakter czasowy i to w jego wyniku miało powstać dzieło Beniśławskiej.

Czy mógł rzeczywiście myśleć o sobie w ten sposób podmiot *Pieśni sobie śpiewanych*? Powołanie się na Ducha Świętego będącego „tchnieniem, dysponującym natchnieniem”¹³, badaczowi wychodzącemu poza biblijną szatę stylistyczną nasuwa jeszcze jedno przypuszczenie. Użycie argumentu o Boskim komponencie twórczym może być bowiem „zabezpieczeniem” wobec późniejszej ewentualnej krytyki literackiej. Już bowiem pełny tytuł *Pieśni sobie śpiewanych*, które zostały wydane dopiero „za naleganiem przyjaciół”, dwukrotnie podkreśla brak – jak byśmy dziś powiedzieli – wydawniczych ambicji samej autorki. Jest on jednak świadectwem popularnej w epoce saskiej kobiecej konwencji pisania. Kobieta-autorka, cechująca się przyrodzoną jej „modestą”, nie mogła i nie chciała pisać dla publiczności. Jej sferą pozostawało życie domowe i to, co prywatne. Tytuł *Pieśni* sugeruje ich pierwotną intymną formułę poetycką, czemu jednak przeczą chociażby erudycyjne odniesienia w samym tekście głównym. Teza o konwencjonalnej formie tytułu i „naleganiu” na publikację nie przeczy założeniu, że autorka mogła cechować się – znanym z teorii literatury – „lękiem przed autorstwem”, zjawiskiem socjologicznym opisanym w pierwszej części książki¹⁴.

1.2. BÓG – OJCIEC

Poetka, zwłaszcza w pierwszej części *Pieśni*, koncentruje się na wyliczeniach przymiotów Boga (co jest motywowane także samą strukturą *Modlitwy Pańskiej*), które tworzą spójny i zarazem kanoniczny wizerunek Stwórcy. Nie jest niespodzianką, że Bóg został ujęty przede wszystkim przez pryzmat swej natury; fenomen Jego przymiotów fascynował nie tylko teologów, ale także barokowych poetów:

Ojcie nasz! Kto? Ty, Boże, Tyś jest nam za Ojca:
Jeden w istocie, w liczbie niepodzielna Trojca;
w radzie straszny, niemylny w słowie, w dziełach święty,
w widzeniu nieprzejrzany, we wszem niepojęty,
w wielkości niezmierzony, w dobrym nieprzebrany,
w mądrości niedościgły, w mocy niezrównany,

¹³ K. Janus, *O średniowieczności hymnu „Pomóż mi, Święty Dusze, twoję chwałę mnożyć”*, [w:] *Polska kultura religijna. Studia o polskiej religijności na przestrzeni wieków*, red. Ł. Burkiewicz, I. Kaczmarzyk i inni, Kraków 2019, s. 195.

¹⁴ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 180.

litośny w pokutnikach, w grzesznikach cierpliwy,
 straszliwy w zakamiałych, wszędzie sprawiedliwy.
Ojcie nasz, któryś w niebie! Tyś i z wszech pożytkiem
 nad wszystkim i pod wszystkim, przed wszystkim, we wszystkim.
 Zewnętrzny przez niezmierność, wewnętrzny przez subtelność,
 niższy przez utrzymanie, wyższy przez swą dzielność,
 z wysoka wszytkorządny, z spodu utrzymliwy,
 z podworza wszytkokrążny, wewnątrz przenikliwy.
 Wszędzie cały w istocie, wszędzie niedzielonny,
 wszędzie we Trzech Jedyny, wszędzie nieskończony.

[Ks. I, *Pieśń* 2, 9–24]

Utwór *Ojcie nasz, któryś jest w niebie* jest dobrym przykładem techniki poetyckiej zastosowanej przez Benisławską. Poetka na najszerszą skalę stosuje w nim środki literackie mające przybliżyć teologiczną naturę Boga. Zgodnie z barokowym założeniem o nieadekwatności prostego języka opisu do natury *sacrum* (przypomnijmy epistemologiczne założenia konceptu Sarbiewskiego), poetka zadając pytanie „kto?”, w odpowiedzi na nie ucieka się przede wszystkim do paradoksów opartych na „niezgodnej zgodności”. Ciąg wyliczeń, które zdają się wyzyskiwać maksymalnie język opisu, nie pozostawia miejsca na jakiegokolwiek wątpliwości czy dopowiedzenia dotyczące istoty Boga. Wymaga to zastosowania takich środków jak anafora, paralelizm składniowy czy wyliczenie. Równie częste jak paradoksy są u Benisławskiej nagromadzenia różnych form fleksyjnych tych samych wyrazów¹⁵. „Dookreślają” one teologiczne subtelności natury Boga-Ojca. Poetka niewątpliwie korzystała tu z ustaleń teologii, najprawdopodobniej świętego Augustyna oraz Pseudo-Dionizego. O emanacjonistycznej teorii tego ostatniego Etienne Gilson napisał:

We wszechświecie, który jest tylko manifestacją Dobra, wszystko co jest, jest dobre [...]. Mówić, że Bóg jest Hiper-Dobrem, to tyle, co nazywać go ze względu na stworzenie, którego przyczyną jest Jego dobroć; ze względu na niego samego najlepszym imieniem, jakie możemy zapożyczyć ze stworzeń celem poznania Boga jest „Byt”. Bóg jest TYM, KTÓRY JEST (Wj 3,14) i na mocy tego prawa jest przyczyną wszelkiego bytu. Jest On nawet bytem dla wszystkiego, co jest, w tym sensie, że istniejąc wiecznie w sobie samym jest tym, przez co cała reszta istnieje na sposób partycypacji. W czasowych obrazach Boga byt pojawia się przed wszystkim, a ta pierwsza partycypacja jest podstawą wszystkich innych [...]. Wzięte w Bogu wszystkie partycypacje są w Nim jednością, podobnie jak promienie koła są jednością w swym centrum lub jak liczby są jednością w jedności¹⁶.

Rozważania nad naturą Boga mogły być dla podmiotu zarazem echem jezuickiej techniki medytacji, w której zadawał on sobie podstawowe pytania związane z *sacrum*, a odpowiedzi, jakich udzielał, były traktowane jako ćwiczenie duchowe. Tak rozumiana medytacja to czynność intelektualna, zależna od „aktywności” umysłu człowieka praktykującego. Kolejne wyliczenia cech Boskich mają w sobie coś z owej jezuickiej

¹⁵ Figura ta nosi nazwę *anominatio* i wywodzi się z dydaktyki średniowiecznej, w której była stosowana jako środek mnemotechniczny.

¹⁶ E. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. S. Zalewski, Warszawa 1987, s. 80.

ascezy, a czytelnik poznający utwór inflanckiej poetki dość szybko odczuwa znużenie powtórzeniami tych samych konceptów. Obejmujący wszystko i wszędzie będący Bóg przytłacza podmiot całkowicie, a monotony język opisu sprawia, że określenia Jego natury pozostają w pamięci czytelnika. Temu służy także wyraźny podział wersu (7+6), ułatwiający zapamiętywanie wyliczeń kolejnych cech *sacrum* mieszczących się całkowicie w kanonie teologicznym. Ostatecznie, co można potraktować jako konkluzję wszystkich tych zabiegów, Bóg jest „wszędzie we Trzech jedyny, wszędzie nieskończony”. To logiczny wniosek wyprowadzony przez podmiot dzięki konceptystycznym przesłankom i zarazem właściwa teologicznie puenta.

Ojcostwo Boga jest dominującą osią znaczeniową. Amplifikacja tej funkcji została specjalnie podkreślona, poetka wymienia bowiem wiele boskich cech wiążących się z ojcostwem. Jedną z nich jest obraz wymierzania kary, jednego z aktów właściwych Bogu (ale nie należącego do Jego ontologicznej istoty). Kara uwypukla dystans pomiędzy Bogiem i jednostką:

Ojcie nasz! Ojcie miły! Ach, jako zapłacę,
kiedy przez mą swawolę drugdy Cię utracę,
gdy się staniesz mścicielem, a z Ojcowskiej ręki
wydasz w tyrańskie wnyki mię na wieczne męki.

[Ks. I, *Pieśń 2*, 65–68]

Relacja między podmiotem a Stwórcą przypomina więc w największym stopniu związek rodzica z dzieckiem, zaś ojciec został wykreowany zgodnie z patriarchalnym wzorem prawodawcy i zarazem sędziego, mogącego skazać jednostkę na „niewidzenie” Go, będącą najwyższą z kar. Lęk przed sieroctwem duchowym dominuje w pierwszej części tomu inflanckiej poetki i jest podstawowym uczuciem definiującym postawę podmiotu.

Obawę przed opuszczeniem łągodzi świadomość miłosierdzia i sprawiedliwości Boga, który – jak pisze Beniśławska – nigdy „nie zły do końca” (Ks. I, *Pieśń 2*, 163), a Jego opieka nad człowiekiem może sprawić, że zasłuży on „na wieczne pogłaskanie” (Ks. I, *Pieśń 2*, 164), będące tu synonimem życia wiecznego. Pomimo poczucia zagrożenia, wynikającego z asymetrii natur Boga i człowieka, oraz idącej za tym powinności jednostki względem Stwórcy, podmiot odnajduje w tej zależności niepodważalną zaletę – jest nią niezmiennność stałego duchowego ojcostwa, którego nikt poza samym podmiotem nie może pozbawić. Źródła tej pewności tkwią w Nowym Testamencie i słowach Syna Marnotrawnego (Łk 16, 18):

Ojcie nasz! Ojcie wieczny! O, jakie wesele!
To i ja wieczną córką Twą się nazwę śmieie,
bo nikt z Twego Ojcostwa mię wyzuć nie może,
chyba ja sama siebie, czego, ach, broń Boże!

[Ks. I, *Pieśń 2*, 61–64]

W braku pewności zgodnym z klimatem epoki, podmiot odnajduje bowiem fragment stałości, niepodważalność samej relacji z Bogiem, przy podważalności wszelkich

sensów egzystencjalnych i społecznych. Pewność ta, wynikająca z kanonu religijnego, jest jednym z jego fundamentów i jako taka staje się niepodważalna dla człowieka wierzącego:

Ojcie nad wszystkie ojce! Abowiem od Ciebie
wszelakie jest ojcowstwo na ziemi i niebie,
boś Ty Ojcem od wieków do wieków, mój Panie:
innych ojcowstwo w czasie i z czasem ustanie.

[Ks. I, *Pieśń 2*, 213–216]

Można tu zauważyć, że spekulacja, będąca integralną częścią opisu istoty Stwórcy jest stopniowo wypierana przez obrazy bardziej konkretne, związane z życiem społecznym. Metafora ojcostwa dotyczy przeniesienia relacji rodzinnej na płaszczyznę *sacrum* i również ma swoje korzenie w Biblii. Jak bowiem czytamy w Ewangelii św. Mateusza (przekład Wujka): „I ojca nie zówcie sobie na ziemi, abowiem jeden jest Ociec wasz, który jest w niebiesiech” (Mt 23, 9). Stałość wartościowana jest pozytywnie, a sam motyw, integralna część wanitatywnych tendencji barokowych, bardzo często służył do opisu Boga i był obecny również u schyłku epoki¹⁷.

Doświadczenia jednostki w jej ziemskim bytowaniu są przez podmiot interpretowane w kategoriach Boskiej nagrody lub kary. Co więcej, zgodnie z ascetyczno-mistycznym światopoglądem religijnym, kara funkcjonuje jako konieczny element pedagogiki egzystencjalnej i jako taka staje się konieczna:

Zbaw nas od tego złego, zbaw Twą działwę biedną
jakimkolwiek sposobem, przez co możesz jedno:
przez ogień lub żelazo, przez troski lub bole,
tu nas niech Twa tnie różga, tu ostroga kole;
bo z Twej różgi w tym życiu rana niegłęboka:
w pręciu tylko jest kara, w odziemku patoka,
– ach, i jakaż patoka! – która naród człeczy
i zasila, i tuczy, i na wieczność leczy.

[Ks. I, *Pieśń 9*, 117–124]

Ta dość wysublimowana teoria kary, przypominająca jeden z etapów rytuału przejścia (mająca, jak wiemy, swe chrześcijańskie korzenie w Księdze Hioba), jest u Beniśławskiej zobrazowana alegorycznie. Poetka wykorzystuje bowiem bogatą symbolikę drzewa, które – jako najbardziej doskonały twór roślinny – stanowi również obraz człowieka¹⁸. Symbol ten był wykorzystywany w poezji barokowej, między innymi przez Sebastiana Grabowieckiego:

¹⁷ Por. np. z fragmentem utworu *Panie, dobrze nam tu*. E. Drużbackiej: „Bóg trwałość wieczna, skutek bez odmiany [...]”; na temat zafascynowania zmiennością i stałością rzeczywistości w kontekście religijnym zob. monografię poświęconą poezji medytacyjnej D. Naborowskiego: D. Chemperek, *„Umysł przecię z swojego toru nie wybiega”*. O poezji medytacyjnej Daniela Naborowskiego, Lublin 1998.

¹⁸ Na temat symboliki drzewa w chrześcijaństwie zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 151–154.

Podobneś mi jest, drzewo, ucieszę się tobą,
bo widzę, że jak ze mną świat poczyną z tobą
jedne gałązki poschły, drugie precz odcięte,
snadź ci żal, żeś kiedy jest od ziemi przyjęte¹⁹.

Patoka (płynny miód), pręcie (pręt) i odziemek (dolna, pozbawiona gałęzi część drzewa, odpowiadająca za odżywienie całej rośliny) stanowią w poezji Benisławskiej symbole człowieczego losu (Hi, 19, 10; Koh 11, 3), który jest zdeterminowany przez Bożą Opatrzność. Kara bowiem zawsze okazuje się powierzchowna i nie szkodzi w głębszym sensie karanej istocie. Przeciwnie, jej skutki mają charakter najśłodsze go ze wszystkich darów, stanowiąc zarazem pokarm duchowy dla jednostki²⁰. Okazuje się, zresztą po raz kolejny, że poetka nie wahała się sięgać do obrazowych i konkretnych porównań, mających na celu przybliżenie podstawowych wartości religijnych, zgodnie z opartą na Biblii wykładnią. Nie ma tu, co trzeba dodać, wyraźnych odniesień neostoickich, które poetka mogłaby przecież zaczerpnąć z twórczości Jana Kochanowskiego, a które niepewność losu tłumaczyłyby w sposób bardziej zracjonalizowany. Duchowa „neutralizacja” negatywnego doświadczenia sprawia, że podmiot nie boi się kary, a widząc w niej „wyższe dobro”, wręcz się jej domaga:

Przepuść tylko na wieki – zbaw ognistej rzeki!
Tu siecz – przepuść! Pal – przepuść, ach, przepuść na wieki!
Spuść na nas tu choroby, spuść tu zawstydyzenia,
tu strasz, grzmi, tłucz, piorunuj – zbaw nas potępienia!
[Ks. I, *Pieśni* 9, 125–128]

Fraza Benisławskiej, udratyczniona przez szereg wylczeń, onomatopeiczne zestawienia głosek, anafory i eksklamacje, prowadzi do konstatacji-zaklęcia, które dotyczy zbawienia duszy. Największy lęk podmiotu budzi bowiem potępienie, tu „zaklinane” fragmentem „Ojciec nasz” dotyczącym prośby o „zbawienie od potępienia”. Lęk ten był wielokrotnie opisywany jako emocja typowa dla sztuki barokowej²¹. Cytowany tekst jest w swym wyrazie późnobarokowym (w rozumieniu „poezji emocji” epoki saskiej Klemensa Juniewicza, Hieronima Fałęckiego czy Józefa Baki) utworem *Pieśni sobie śpiewanych*. Pełno w nim plastycznych opisów zagrożeń duszy, a także przyrównań problematyki duchowej do świata codzienności. Zawsze jednak – jak w cytowanym wierszu – mają one charakter pomocniczy i „naprowadzający” na główną myśl religijną.

Cechą poezji barokowej był także pewnego rodzaju „zmysłowy nadrealizm” przeżyć podmiotu, hipertrofia uczuć prezentowanych w formie zdramatyzowanej, w której duchowe przymioty napotykają duchowe przeszkody (zauważmy, że struktura ta, *a ebours*, jest typowa dla barokowego romansu religijnego, w której bohater napotyka przeciwników i zwodzicieli):

¹⁹ S. Grabowiecki, *CXXI*, [w:] tenże, *Rymy duchowne*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1996, s. 126.

²⁰ Zob. symbolikę mleka i miodu jako idealnych pokarmów Izraelitów w: D. Forstner, *dz. cyt.*, s. 462.

²¹ Zob. np. E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 42; M. Hanusiewicz-Lavallee, *dz. cyt.*, s. 13.

Nie wwodź nas w pokuszenie! Nie mówię, broń Boże,
jakbyś mógł Ty wprowadzać nas w pokus bezdroże,
bo nikogo nie kusisz na złe, Ojczy miły,
lecz nie daj duszołowcom kusić mię nad siły,
którzy chytrymi sidły nasadzili drogi,
by nie we wszem opatrne upętali nogi.
Ty bądź moją przewodnią, w Tobie ufność cała,
Ty mię prowadź, abym się w myśli nie splątała.

[Ks. I, *Pieśń* 8, 1–8]

Poetka próbuje wybrnąć z tego kontrowersyjnego z punktu widzenia teologii znaczenia fragmentu *Modlitwy Pańskiej*, wedle którego na zło może narażać sam Stwórca, stosując wyjaśnienie zaaprobowane ostatnio przez papieża Franciszka²². Bóg może bowiem chronić jednostkę przed zagrożeniami, które zostały przedstawione jako czyhające na człowieka drapieżniki, co zgadza się z wyobraźnią przypisującą diabłu cechy animalne²³.

Świat jest tu zagrożeniem dla jednostki, która postrzega go jako skomplikowany labirynt, zasieki, pułapki i zwodniczy pozór. To rzeczywistość teologiczna, w której można dopatrywać się zarazem boskich znaków (świat jako poemat, tradycja psalmów pochwalnych), jak i manichejskiej ciemnej materii kojarzącej się ze złem. Obie te koncepcje współlegzystują w dziele Beniśławskiej, dopełniając się, ale nie równoważąc. Wizja ta, choć zbudowana z dwóch sprzeczności, w barokowej poezji religijnej sprzeczna nie jest, bowiem „niezgodna zgodność” elementów świadczy o niepojętym dla człowieka, cudownym i tajemniczym Bożym замыśle. Bóg staje się, przy postrzeganiu świata jako „zwożliwych cieni”, pomocnikiem, wybawicielem i ratunkiem. Owo bojowanie tutaj zamienia się w heroiczny patos podmiotu, tym większy, im większa jest jego wiara. Recepta na sukces to postępowanie zgodnie z Bożą wolą, rozumianą tu w duchu augustiańskim jako prawo, wedle którego powinna działać jednostka, wyrzekając się (poprzez wyzbycie się pragnień) własnej woli:

Niech wola Twoja, Boże, moją wolą będzie,
a moja za Twą idzie i zawsze, i wszędzie,
bo jasność Twego oka z wysokiego nieba
przegląda lepiej, czego bardziej mi potrzeba.
[...]
Bądź wola Twoja, Boże, która się nie mieni,
która chce, aby wszyscy z nas byli zbawieni,
która do nieba wiedzie nas królewskim torem.
Szczęśliwy, który onej nie idzie oporem!

²² Świadectwem zamieszania wokół tego fragmentu „Ojczy nasz” jest decyzja papieża Franciszka z 2019 roku o zmianie słów modlitwy „i nie wódz nas na pokuszenie”, które mają jakoby pochodzić „z błędnego tłumaczenia” na „i nie dopuść, abyśmy ulegli pokusie”. Wodzić na pokuszenie ma bowiem szatan, a nie Bóg (zob. *Papież zgodził się na zmiany w „Ojczy nasz”*, [w:] *Deon*. Dostępny: <https://deon.pl/kosciol/serwis-papieski/papiez-zgodzil-sie-na-zmiany-w-modlitwie-ojczy-nasz,521079> [dostęp: 5.05.2022]).

²³ E. Angyal, *dz. cyt.*, s. 52.

Szczęśliwy, który za nią niesie chętnie nogi:
temu róża cierniste pościelą się drogi,
tego nic nie zasępi, ten zawsze i wszędzie
wśród ubóstwa bogaty, wśród smutków rad będzie.

[Ks. I, *Pieśń* 5, 41–4, 77–84]

Owo wyrzeczenie to również jeden z podstawowych warunków wstąpienia na drogę mistyczną. Postawa podmiotu nie jest kwietystyczna ani tym bardziej jansenistyczna, jak mogłoby się na początku wydawać. Motywuje ją bowiem prawowierna ufność w Boże wyroki, bez zarzucenia przekonania o aktywnym udziale jednostki w zbawieniu, na które składają się przecież jej osobiste wybory i umiejętność przeciwstawienia się pokusom.

Występujące w poezji metafizycznej obrazy zmiany i niestałości ewokują nieuchronnie koncepcję Fortuny. Autorka *Pieśni* sięga również do tego motywu i wykorzystuje go w sposób dość tendencyjny. Fortuna jest metaforą losu człowieka, ale losu związanego z jego ziemskim życiem. Prawodawca to oczywiście Bóg, stojący ponad zmiennością:

Lubo zagra Fortuna lewem lubo prawem,
lubo wiatr dotknie skrzydłem ostrym lub łaskawem,
lubo pokój nawiedzi lub zabłyśnie zbroja
lub życie, lub śmierć spadnie – bądź, bądź wola Twoja!

[Ks. I, *Pieśń* 5, 41–4, 69–72]

To Bóg, a nie przypadek, determinuje los człowieka. Z tego powodu poetka pozbywa się strachu przed tym, co nadejdzie, będąc gotową na wszystkie przeciwności. Wie ona bowiem, że dzieje się tak, a nie inaczej, właśnie z Bożej woli. Fortuna przestaje więc być zjawiskiem infernalnym, okrutnym narzędziem niszczącym ludzkie zamierzenia z wiersza Naborowskiego. Jej koło toczy się według woli Bożej, a zmiana, którą ona powoduje, wpisana jest w nietrwały, ludzki świat. Dlatego też obraz przemijania łączy się z koncepcją marności i czasu. Jak pisała Alina Nowicka-Jeżowa: „Mieszkańcem królestwa śmierci jest Czas, tożsamy z Fortuną – bo odmienny; z Marnością – bo przemijający i spełniający się w ruchu; ze śmiercią – bo jak ona żarłoczny [...]”²⁴.

Niestałość jest wpisana w rzeczywistość i trudno się na to zżymać, podobnie jak na inne jej cechy, choćby jej przestrzenny wymiar. Nie należy więc zmiany tej postrzegać w kategoriach ludzkiego pocucia sprawiedliwości, a raczej Bożego prawa:

Szczęśliwy, kto na stanie swoim rad przestawa,
w którym go osadziła Opatrzność łaskawa,
a nie pragnie odmiany, a tylko się troska
tak żyć, jak raz kazała Twoja wola Boska.
Przeciwnie, ach, o jako ten się dręczy srodze
i nieznośnym sam w sobie w tej żywota drodze,

²⁴ A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992, s. 383.

który, czym jest, być nie chce, a coś w głowie roi
według próżnej swej chęci w mozgownicy swojej;
taki nigdy czystego wesela nie dojdzie,
choć polotnym zapędem na kraj świata pójdzie.

[...]

Ten rad by życia nie znał, klnie żywoty matek,
ci na śmierć narzekają swą, przyjaciół, dziątek,
ten w jednym, a ten w drugim, a ten w trzecim stęka,
choć wszystkie te kostki Twoja rzuca ręka.

[Ks. I, *Pieśni* 5, 89–98, 109–112]

Człowiek, na wzór stoicki, powinien godzić się ze swoim losem, w tym także z przypisanym mu miejscem na Ziemi. Próby zmiany własnego statusu, pragnienia ponad miarę możliwości przyczyniają się bowiem do cierpienia, które uniemożliwia szczęście. Interesujące jest tu zwłaszcza wyjaśnienie dynamiki zmiany, która została oddana za pomocą obrazu gry w kości. Odniesienie to ewokuje skojarzenia z Księgą Hioba, która po raz kolejny staje się inspiracją dla tekstu *Pieśni*. O ile jednak w Biblii Bóg założył się z szatanem (Hi 1, 6–12) o stałość w wierze Hioba podczas wielu prób, o tyle Benisławska sięga do popularnej w epoce gry w kości, będącej poświadczeniem fascynacji człowieka probabilistyką²⁵. Wynik gry niezrozumiały jest tylko dla niedoskonałego człowieka, który nie rozumie zasad działania Boskiego Planu. To jednak nie wyklucza transcendentnej sprawiedliwości i prawa, które jest niepojmowalne dla człowieka. Zamiast Fortuny pojawiła się boska wola („Szczęśliwy, który onej nie idzie oporem”), ale fragment ten stanowi echo maksymy Seneki inspirującej także Kochanowskiego, choćby w *Pieśni* IV należącej do *Fragmentów*: „Płacz albo nie płacz / z drogi swej nie zidzie / Boskie przejrzenie; próżno się kto zdziera: / Niewola ciągnie, choć kto nierad idzie”²⁶. Prawdopodobnie, *mutatis mutandis*, ta chrystianizacja antycznego Losu utożsamionego z aspektem wolicjonalnym *sacrum* została zaczerpnięta przez autorkę z bogatej twórczości Jana z Czarnolasu, choć motyw ten był ugruntowany także w barokowej twórczości poetyckiej, jak wynika na przykład z lektury *Pochodni miłości Bożej* Kaspra Twardowskiego, w której czytamy: „Niech go [człowieka – dop. K. Ż], jako chce, fortuna turbuje, / Wszystko to miłość Boża ocukruje”²⁷. Nie liczy się zatem to, jakie cierpienia spadną na człowieka na tym świecie, wszystko bowiem wynika z Boskiej woli, której nie powinien on się przeciwstawiać. Tak samo uczynił przecież Hiob, jedna z ulubionych postaci Benisławskiej²⁸. Autorka idzie tu utartą ścieżką poetycką mającą swe umocowanie w tradycjach: neoostoickiej, barokowej oraz mistycznej.

Benisławska wykorzystuje topikę czarnolesską także po to, by zbudować obraz Boga będącego nie tylko Wiecznym Prawem, ale także dobrym rządcą i gospodarzem:

²⁵ Zob. np. obraz E.P. Murilla *Chłopcy grający w kości* (1665–1675).

²⁶ J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 571.

²⁷ K. Twardowski, *Pochodnia miłości Bożej*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1995, s. 18.

²⁸ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2000, s. 13.

O Ty, który w swym ręku trzymasz urodzaje,
 a kto się na Cię spuści, do sytości naje,
 który władasz dżdżem, gradem, upałem i suszą,
 którego głosu słuchać wiatry głuche muszą;
 który gdy nie przeżegnasz na roli siew wszytek,
 w oborze co do sierci wypada dobytek,
 ryba w wodzie wytycha, w lesiech mrze głód zwierzę,
 a ptastwo na powietrzu złe powietrze bierze:
 który kiedy rozkażesz, na piaszczystej ziemi
 bujniejsze zboże pójdzie niż na czarnoziemi,
 piaski w łąki wesołe mienisz i do razu
 żywy strumień z twardego wyprowadzasz głazu;
 za którego statutem z niebios nieustanna
 głodny lud izraelski nasycala manna
daj nam dzisiaj naszego powszedniego chleba,
 którego jako ciała, tak duszy potrzeba!

[Ks. I, *Pieśń* 6, 1–16]

Opis ten bliski jest wizerunkowi Stwórcy z pieśni *Czego chcesz Panie za twe hojne dary*, ale jego źródła sięgają tradycji psalmicznej (Ps 103, 146 i 147). Stwórca jest tu *Deus artifex*, artystą i rzemieślnikiem tworzącym machinę rzeczywistości zgodnie ze zracjonalizowanym porządkiem rzeczy. Jak pamiętamy, tym co odróżniało w XVIII wieku tę spetryfikowaną w tradycji wizję Boga od epok wcześniejszych, była zmiana akcentów położonych na tworzenie; o ile, jak pisała Teresa Kostkiewiczowa, wcześniej kontemplowano boski ład jako dzieło wskazujące na doskonałego twórcę, o tyle w oświeceniu (a przecież Beniśławska chronologicznie do niego należała) widać ślady fascynacji mechanicystycznym obrazem świata. Dodać można też, że również fizjokratyzm, traktowany jako preferowany model ekonomiczny, odgrywał w tym obrazie swoją rolę. Tworzenie świata u inflanckiej poetki odbywa się jednak ciągle, a rzeczywistość wymaga podtrzymania i rozwoju, będącego efektem boskiej woli. Stwórca jest więc budowniczym wszechświata, który ciągle się zmienia i zarazem trwa, wymagając stałej interwencji Boga w istnienie. Wizja z *Pieśni* jest jeszcze barokowa, choć mechaniczność i ruch, będące składowymi obrazu Boga zapowiadają oświecenie.

W ostatniej zacytowanej strofie *Pieśni* 6 jest mowa o pokarmie duchowym, którego spożywanie zostało utożsamione z boską łaską już w Starym Testamencie. Fragment, w którym Bóg zwrócił się do Mojżesza z obietnicą spuszczenia na ziemię chleba, był podstawą dla słów *Modlitwy Pańskiej* (Wj 16,4). Bazując na tej kanonicznej tradycji, poetka rozwija frazę modlitewną, opierając się właśnie na biblijnych skojarzeniach. Asocjacje te zarazem są konkretne (odnoszące się do instrumentarium sensorycznego), jak i odwołują się do zmysłów duchowych, będących odpowiednikami materialnego *sensorium*, które ów chleb powinien zaspokoić. W Piśmie Świętym chleb oznacza najdoskonalszy i zarazem najbardziej powszechny z pokarmów²⁹. Beniśławska odnosi się do jego znaczenia na różnych płaszczyznach: jako symbolu człowieczego trudu,

²⁹ D. Forstner, *dz. cyt.*, s. 455.

który stał się udziałem jednostki po grzechu pierworodnym (Rdz 2, 19), jako ofiary eucharystycznej i znaku boskości Chrystusa (rozmnóżenie chleba, J 6, 51), wreszcie jako koniecznej duchowej strawy:

Daj nam chleba naszego! Daj, Wielmożny Panie,
wszak do Ciebie należy datek, do nas branie.
Owo żebracy z ręką wyciągniłą stoim
przed Pańskimi oknami, przed pałacem Twoim!
[...]
Daj nam chleba naszego! O Panie nad pany,
spójrz na me kalectwo, spójrz na me rany,
ulituj się charłaczce. bo jeśli ma zginie
dusza, Ciebie przed Tobą o śmierć jej obwinię.
Daj nam chleba naszego z Twej Pańskiej wieczerze!
Wszak kto szuka, najduje, a kto prosi, bierze.
Ile kto Ciebie prosi, któryś dawać co dzień –
to i cały bochen gotów, choć kto krztyn niegodziń.
[...]
Lecz wspomni, żeś Ty Ojcem, zlituj się mej dusze,
spójrz, że z głodu suche gryźć słodziny muszę,
strawne przemierzę świata, i jeśli się prędeję
nade mną nie zmiłujesz, przyjdzie umrzeć z nędzy.
[Ks. I, *Pieśń* 6, 21–24, 33–40, 45–48]

Sugestywność obrazu potęgowana jest wykorzystaniem plastycznych wizerunków Boga jako szlacheckiego rządcy (zwrot Wielmożny Panie) oraz proszących, którzy tworzą podległy Mu lud. Przedmiotem błagania jest oczywiście ów chleb duchowy zaspokajający zmysły wewnętrzne, zgodnie z antropologią Pawłową. Podmiot powołuje się na miłosierdzie oraz litość Boga-Patriarchy, podobnie jak żebracy powołują się na całkowitą zależność od Pańskiej łaski. Zarazem najciekawszy fragment cytowanego wiersza to ten, w którym poetka ucieka się do argumentu (by nie powiedzieć groźby): „ulituj się charłaczce, bo jeśli ma zginie / dusza, Ciebie przed Tobą o śmierć jej obwinię”. Ten jurydyczny zabieg (Bóg jako najwyższy sędzia, przed którym rozstrzygają się wszystkie sprawy) tylko pozornie jest paradoksem i świadczy o możliwościach spekulatywnych autorki. Podobnie wyraził się Immanuel Kant, stawiając przed trybunałem krytyki czystego rozumu sam rozum, by ustalić jego status³⁰. Zarazem autorka zadziwia w ten sposób czytelnika, wykorzystując możliwości języka i po raz kolejny z lubością stosując odmianę tego samego rzeczownika w różnych kontekstach znaczeniowych. Bóg jako oskarżony i zarazem sędzia, tworzy pełnię sensu i poświadcza swą wszechogarniającą moc, podczas gdy podmiot stawia się w sytuacji żebraka i zarazem osoby chorej z „duchowego głodu” („ulituj się charłaczce”). Chleb można metaforycznie potraktować jako łaskę, bez której jednostka skazana jest na zagładę.

Interesujące jest u Benisławskiej potraktowanie sygnałów świadczących o obecności Boga w świecie podmiotu, narzędzi komunikacji z człowiekiem. Jest On przede

³⁰ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 17–18.

wszystkim Głosem, który uobecnia się w życiu duchowym „ja” lirycznego. Głos i Słowo Boga nie są jedynie jednostronną epifanią, ale świadczą o swego rodzaju „rozmowie” poetki ze Stwórcą. Tradycja Bożego głosu jest oczywiście usankcjonowana przez Pismo Święte. Głos Boga wskazuje ścieżkę postępowania, prowadzącą do poznania Najwyższego (Iz 30, 30–31; J 10,5 i 10, 27); jest również znakiem łask (Pwt 30, 9), może także wydawać polecenia (Pwt 30, 11).

W największym jednak stopniu problematyka głosu Boga, głosu modlitwy do Niego i ogólniej rozmowy z modlącym została uwypuklona w psalmach. Głos jest narzędziem obustronnej komunikacji. W Wujkowej wersji Psalterza wyraz ten pojawia się ponad siedemdziesiąt razy, a „słowo” ponad osiemdziesiąt, przy czym większość egzemplifikacji odnosi się do prośby psalmisty o wysłuchanie jego głosu (a więc modlitwy). Gardło i głos są tutaj, jak pisała Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, synonimem „życia, tchnienia i duszy”³¹. Z tego powodu główną rolą człowieka i zarazem wszelkiego stworzenia jest adoracja Boga właśnie za pomocą głosu, śpiewu i modlitwy. Należy więc zawsze wydobyć z siebie głos jako znak istnienia i wdzięczności. W tym biblijnym, rytualnym wzorcu przeżywania znaczy on więcej niż proste gesty czy czyny wiernych. W Wujkowym Psalmie 28 zostały natomiast wymienione „rodzaje” głosu Boga, objawiającego się tu przez zjawiska natury (burzę i wiatr), zgodnie z prastarym wzorem hierofanii, bóstwa odwzorowującego swą moc w fenomenach natury. Głos Boga często jest dźwiękiem nawałnicy czy wiatru (pamiętajmy, że powietrze to także znak Ducha Świętego).

W dziele Benisławskiej jest inaczej. Bóg przemawia do poetki bezpośrednio, poprzez zmysły. Podmiot *Pieśni* nie ma wątpliwości, że to, co słyszy, to znak obecności Boga „Znam Pana, głos to Pański! Głos Twój, wielki Boże / bo nigdy tak w głąb serca człek mówić nie może” (Ks. I, *Pieśń* 6, 101–102). Zdarza się również, że Bóg mówi słowami świętego Augustyna: „[...] Głos Twój, Boże, głos to nieomylnie: / Który ciebie-m bez ciebie stworzył, bez twej piecze, / bo zbawić ciebie bez ciebie nie mogę, człowiecze!” (Ks. I, *Pieśń* 9, 98–100)³². Zgodnie z logiką rozmowy (i tradycją psalmu) podmiot również zwraca się bezpośrednio do Boga, czyniąc z głosu główne medium modlitwy. Swoistą przeciw apoteozą głosu jest tytułowy „śpiew” dzieła Benisławskiej, na nim także opiera się „Ojczy nasz”, sięgający korzeniami do lamentu psalmisty: „Przyjm głos mój w Twe uszy” (Ks. I, *Pieśń* 7, 53). Jako że poruszamy się na płaszczyźnie „zmysłów” fizycznych i duchowych, poetka przeplata obie te sfery, zaznaczając, że głos może wydobywać się nie tylko z gardła, ale także z serca. Jest ono usankcjonowaną biblijną i antyczną tradycyjną siedzibą duszy i cielesnym domem emocji oraz uczuć (Pwt 30, 9–11): „Nie odpuszczaj mi, Boże! – bo tak sercem woła, / którego głos nad ustny głos silniejszy zgoła” (Księga I, *Pieśń* 7, 89–90).

Poza głosem pojawiają się również inne elementy świadczące o obecności Najwyższego. Nieodzowną częścią metaforyki Boga są obrazy światła, promieni i ognia, związane

³¹ M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji późnego baroku*, Lublin 1998, s. 197.

³² Por. T. Chachulski, *Komentarze*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, s. 200.

z epifaniami *sacrum*. Ich obecność została poświadczona już w utworze *Pieśń przed zaczęciem dzieła albo zachwyty ducha do Ducha Najświętszego*, w którym duch poetki w swej sennej *visio* dąży do arystotelesowskiego „miejsca naturalnego”, niebiańskiej siedziby Boga, gdzie „powietrze z siebie żenie żywe ognie i płomienie” (Księga I, *Pieśń przed zaczęciem*, 19–20), zgodnie zresztą ze starą poetyką żywiołów, wiążącą element ognia z powietrzem. Najwięcej kontekstów świetlnych znajdziemy jednak w innym utworze części pierwszej, w *Pieśni 3, Święć się Imię Twoje*, w której poetka wyzyskuje nie tylko brzmieniowe podobieństwa czasowników „świecić” i „święcić”, ale także ich zakres semantyczny; metafizyka światła ujawnia się również w „święceniu” i „święcie”, będącym samym z siebie źródłem blasku i ciepła. I choć poetka tego nie podaje wprost, jej wyobraźnia zdaje się rządzić tu opozycia *lux-tenebrae*, która literalnie nie ma przecież bezpośredniego związku z teologią Imienia Bożego³³:

Święć się, święć Imię Twoje! I gdzie wstają zorze,
i kędy zapadają na nocleg za morze,
i gdzie się Murzyn słońcem południowym smali,
i kędy Scyta marznie na północ i dalej.
Święć się, święć Imię Twoje! Z całej wszystkich mocy,
od wschodu do zachodu, z półdnia do północy.
Niech Ciebie wszędzie chwała i czczą bez przestanku,
przez dzień cały do mroku, przez noc do poranku.
[...]
Nie swoim światłem świecą i Księżyc, i gwiazdy,
nie z siebie są świętymi Maryja i każdy.
Słonecznym blaskiem gwiazdy i Księżyc odbija,
z Ciebie, Boże, <ś>ię święcą święci i Maryja.
Bo Ty Pan, co poświęcasz. Tyś poświęcicielem,
a my Tobie świętości żadnej nie udzielim.
I kiedy się w nas święcisz, promień Twój to złoty,
co się od nas odbija, spuszczone z Twej szcudroty.
[Ks. I, *Pieśń 3*, 13–20, 33–40]

Promienie jako znaki światła były powszechnie wykorzystywane w emblematyce barokowej. Symbolika ta sięga korzeniami do starożytności: zarówno greckiej, jak i chrześcijańskiej³⁴. Przede wszystkim Bóg jako światło występuje w psalmach, a w ich Wujkowej wersji określenie to powtarza się czternaście razy. W Psalmie 103 mowa jest o tym, że Bóg jest „odziany światłością jako szatą”; „światłość wieczna” jako metafora Stwórcy występuje również w Apokalipsie świętego Jana (21, 23). Określeń kojarzących Boga, światło i słońce znajdziemy w tekstach kanonicznych znacznie więcej, a same słowa o „święceniu Imienia Boga” wywodzą się z Ewangelii św. Mateusza (6, 9).

³³ Zob. Bp K. Romaniuk, *Komentarz do codziennego pacierza*, Kraków 1998; O imieniu Boga jest mowa w wielu tekstach Starego Testamentu, m.in. w Psalmach (Ps 53,8; Ps 54,8; Ps 103, 1; Ps 111,9).

³⁴ Przykładem jest jeden z emblematów w anonimowym (i niezwykle popularnym) zbiorze *Typus mundi* (1627), *Post tenebras pero lucem* (28). Dostępny: <http://emblems.let.uu.nl/tm1627028.html> [dostęp: 5.05.2022].

Konteksty te należy jednak uzupełnić o teorię świętego Augustyna, którego Benisławska знаła z jezuickich podręczników³⁵, on bowiem połączył ideę łaski z koncepcją platońskiego Dobra symbolizowanego jako słońce:

Augustyn utrzymuje, że nie możemy postrzegać niezmiennej prawdy o rzeczach, jeśli nie zostaną one iluminowane jakby przez jakieś słońce. To oświecające umysł Boskie światło pochodzi od Boga, który jest „inteligibilnym światłem”, od Boga, w którym, dzięki któremu i przez którego wszystkie te rzeczy, które są oświetlone, stają się zrozumiałe dla intelektu. W tej doktrynie światła, spójnej dla szkoły Augustyńskiej, Augustyn nawiązuje do wątku neoplatońskiego, który swymi korzeniami sięga do Platońskiego porównania Idei Dobra do słońca. Idei Dobra, oświetlającej niższe w hierarchii przedmioty inteligibilne, czyli idee. Dla Plotyna Jednia, czyli Bóg jest dobrem, transcendentnym światłem³⁶.

„Świecenie się w nas”, o którym pisze poetka, jest niczym więcej, jak przejawianiem się owego transcendentnego światła, które – zgodnie z podstawową właściwością – rozświetla mroki rzeczywistości, gdzie człowiekowi baroku często przychodziło poruszać się „na oślep”, gdyż niezmienny i pewny co do swojego istnienia świat, jak pisze Hanusiewicz-Lavallee został już zakwestionowany³⁷. Tak było między innymi w znanym utworze Mikołaja Sępa Szarzyńskiego:

Ale ta Twa powszechna łaska, Panie wieczny,
by cień światła Twojego –ten to blask słoneczny,
choćby rzeczy oświeca jednak poddane,
same promieni czyste i polerowane³⁸.

Zgodnie z dawną tradycją chrześcijańską podmiot patrzy na rzeczywistość jak na Boski poemat, w którym każda rzecz i zjawisko są znakami odsyłającymi do Stwórcy. Dlatego też „świecenie” tego, co boskie musi się odbywać także poprzez człowieka i w jego działaniu:

Święć się, święć Imię Twoje! Przez wiarę w nas żywą,
przez nadzieję niezwodną, przez miłość prawdziwą,
skromność, pokorę, cichość, litość, na ostatek
przez wszelakie w nas cnoty i w wszech cnotach statek.

Święć się, święć Imię Twoje! W nas, jedyny Boże –
Ojczy, Synie i Duchu, jak tylko być może.
Święć się przez nasze krzyże, choroby i bole,
i przez same krewkości, w doli i niedole.

[Ks. I, *Pieśń 3*, 13–20, 41–48]

³⁵ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 13; Na temat popularności idei świętego Augustyna w poezji barokowej zob. I. Szczukowski, *Inspiracje Augustyńskie w poezji polskiego baroku*, Bydgoszcz 2007.

³⁶ F. Copleston, *Historia filozofii. Od Augustyna do Szkota*, t. 2, tłum. S. Zalewski, Warszawa 2000, s. 61.

³⁷ M. Hanusiewicz-Lavallee, *dz. cyt.*, s. 61.

³⁸ M. Sęp Szarzyński, *O Bożej Opatrzności na świecie*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 2001, s. 47.

W ten sposób jednostka, stworzona „na obraz i podobieństwo” Najwyższego, może przyczynić się do „święcenia” świętości i pomnażania chwały Boga na ziemi. Zacytowany tu fragment jest przejawem żarliwej i głębokiej wiary podmiotu, dla którego Bóg okazał się celem działania człowieka. Wiara ta ma swoje korzenie w psalmach pochwalnych i jest zarazem świadectwem „długiego trwania” tradycji religijnej opartej na wzorach średniowiecznych, hołdujących metafizyce światła skontaminowanej w baroku z kultem mistycznym Chrystusa kult Serca Jezusowego był nadal żywotny wśród dominikanów, a jego ślady do dziś można oglądać w kościele pod wezwaniem świętego Dominika w Posiniu, miejscowości, w której Benisławska mieszkała). Serce traktowane jako symbol ofiary i miłości było propagowane w literaturze religijnej, w tym zwłaszcza w jej wersji mistycznej i romansowej.

1.3. NIEBO

W świecie sakralnym nie może zabraknąć wizji nieba, które u Benisławskiej jest opisywane przeważnie w kontekście jej *quasi*-sennych wizji. Tematem tym zajmował się szerzej Krzysztof Obremski, który przy okazji rozważań nad „stanowymi realiami”, odbijającymi się w języku poetyckim inflanckiej autorki, zwrócił uwagę na zależność opisów nieba od tradycji upatrywania w nim domu na kształt bogatego pałacu³⁹. W istocie, Benisławska odnosi się do toposu ukonstytuowanego na podstawie biblijnej tradycji. Chodzi o fragment Apokalipsy świętego Jana, w którym jest mowa o Nowym Jeruzalem:

Źródło jego światła podobne do kamienia drogocennego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu. Miało ono mur wielki a wysoki, miało dwanaście bram, a na bramach – dwunastu aniołów i wypisane imiona, które są imionami dwunastu pokoleń synów Izraela [...]. A dwanaście bram to dwanaście pereł: każda z bram była z jednej perły. I rynek Miasta to czyste złoto jak szkło przezroczyste (Ap 21, 11–12, 21).

Poetka tworzy obraz prawie całkowicie zależny od oryginalnego źródła wspominając o bramach, perłach oraz mieście:

Otwórzcie się mi, bramy! Ciesz się, ciesz się, duszo,
już, już bramy na złotych zawiasach się ruszą.
Bramy-li to, czy perły? Co perła – to brama,
co brama – to i perła, a to przednia sama.
O Nieba! Jak subtelne tu robiło dłoto:
materiały walczyć zdają się z robotą.
O, jak pański to pałac! O, jak przystroj hoży!
Nic nie jest tu inszego, nic jedno dom Boży.
Ach, jak liczne mieszkania, jak liczni dworzanie!
Ach, jak wielcy dworzanie, jak wielkie mieszkania!
Cóż jako sam Pan wielki, kiedy przed dworskimi
istnymi hołyszami monarchowie ziemi⁴⁰.

[Ks. I, *Pieśń 4*, 205–216]

³⁹ K. Obremski, *Modlitewne uniesienie i stanowe realia*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiwicz, Olsztyn 1998, s. 171 i n.

⁴⁰ Być może poetka inspirowała się także wyobrażeniem nieba przekazanym w *Echu szóstym* K. Bolesławusza. Autor poczytnego dzieła również przedstawił niebo jako miejsce, w którym odbywa się bankiet.

Zależność od chiliastycznej wizji Nowego Jeruzalem z Janowej Apokalipsy można oczywiście wytłumaczyć słowami *Modlitwy Pańskiej*: „przyjdź królestwo Twoje”, odnoszącymi się do swego rodzaju religijnej utopii. Nie ma u Benislawskiej kręgów, „kółwrotów” oraz „niebiańskiego namiotu”, znanego z antykizującej poezji Kochanowskiego, który w znacznym stopniu wyznaczył późniejszym autorom sposób pisanie o niebie. Jest za to dość niejasna topografia samego nieba, które oczywiście znajduje się ponad Ziemią. Podmiot, marzący o spotkaniu Boga, doświadcza wizji-snu, w której podróżuje (za pomocą skrzydeł będących znakiem pragnienia ujrzania Boga) gdzieś w szerokich przestworach: „Owo mijam Księżyców odmiennych siedlisko, owo dojeżdżam Słońca ognistego blisko” (Ks I, Pieśń 4, 147–148). Wreszcie, przy całkowitym spleceniu tego, co realne i co wyobrażone, podmiot dociera do bram nieba na „skrzydłach miłości” należących zarówno do Amor Dei, jak i – być może – do jej własnej imaginacji, powtarzając fragment modlitwy-zaklęcia „przyjdź królestwo Twoje”:

Ach, kiedyż, ach, o kiedyż ten moment zawita,
że przed Tobą, mym Bogiem, stanę ja – kobieta?
Czasie, co się tak wleciesz? Przypnij skrzydła swoje.
Miłości, ty swych użyż! *Przyjdź królestwo Twoje!*
[Ks. I, *Pieśń 4*, 185–188]

Tuż po zacytowanej strofie podmiot żąda już otwarcia bram nieba, całkowicie zaburzona jest więc przejrzystość i logika opisu podróży, o której ontologicznie trudno cokolwiek orzec (jest to sen, wizja mistyczna, czy może fantazja?)⁴¹.

Poza tradycyjną hierarchią bytów niebiańskich nie wiemy nic o naturze siedziby Stwórcy. Podmiot spotyka w niebie nie tylko Boga, Maryję, Anioła Stróża oraz świętych, ale także swoje zmarłe wcześniej dzieci:

Witaj, o pierwsza mego zbawienia nadziejo!
Witaj, o Matko Boga, witaj, o Maryjo!
Witaj, o mój Aniele, i ty, na chrzcie wzięta
za patronkę mi życia, Konstancjo święta!
Mylę się? I was widzę tu, me miłe dziatki,
coście mię w pierwszych leciech swej odbiegły matki?
Tyś-li tu, mój Augustku z Ksawerkiem dopiero?
Tyś-li tu z Julką jedna i druga Ksawero?
Ach, jakoście się w piękne aniołki zmienili!
Ach, jak w świetne aniołki! W nieprzeżyte chwili!
A znacież mię, swą matkę? A żywiej się czemu
z obłapy nie rzucicie do mnie po staremu?
To już na zawsze z sobą będziemy złączeni?
To już nic nas na wieki wieków nie rozżeni?

Zob. analizę autorstwa G. Raubo (tenże, *Kalendarze, kurioza i rzeczy ostateczne. Z zagadnień literatury popularnej w dawnej Polsce*, Kalisz 2011, s. 76).

⁴¹ Na temat barokowego statusu snu i wizji zob. J. Goliński, *Barokowe igraszki z Hypnosem. (Somni descriptio – tajemnice snów, ogrodów, gabinetów...)*, „Ogród. Kwartalnik” 1994, nr 1, s. 143–172.

Ńi-li nasze już z Panem będzie pomieszkanie?

Ńi-li nasze wesele nigdy nie ustanie?

[Ks. I, *Pieśń 4*, 221–36]

Podmiotowi wierszy Benisławskiej udaje się więc to, co było udziałem „ja” lirycznego czarnoleskich *Trenów* (*Tren XIX*); widzi ona utraconych bliskich, którzy mieszkają w jednym domu z Bogiem. Obraz ten przynosi jej pocieszenie. Fragment utworu daje zarazem odpowiedzi na rozpaczliwe wątpliwości rodziców, którzy stracili swoje potomstwo. Niebo u Benisławskiej jest nie tylko wieczną szczęśliwością, jego obraz ma również charakter konsolacyjny i utopijny; to miejsce, w którym spełniają się wszystkie, często rozbieżne (np. miłość do rzeczy i ludzi oraz bezinteresowna miłość do Boga) pragnienia jednostki.

U stolnikowej litewskiej siedziba Boga posiada formę zorganizowaną na wzór miasta, z jego centralnym punktem – pałacem. Poetka, co zauważył Jacek Sokolski, nie pozostaje oszczędna w słowach oddających szczegóły tego, co widzi, wbrew wywodzącej się ze średniowiecznej tradycji opisu nieba⁴². Jako że niebo jest przede wszystkim widzialne i słyszalne (a nie przeczuwalne czy np. dotykalne), to w opisie przeważają doznania wzrokowe i słuchowe, odpowiadające kulturze okulocentrycznej i zarazem barokowej wyobraźni. Niebo w *Pieśniach sobie śpiewanych* jest kolorowe i bogate; dominują barwy związane ze światłością i złotem, symbolami władzy i zarazem bogactwa, zamknięte w mieniących się kamieniach szlachetnych (za tradycją Objawienia św. Jana)⁴³. Tradycja ta była propagowana przez jedno z najpopularniejszych w baroku dzieł dewocyjnych, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* Klemensa Bolesławiusza, gdzie (w *Echu szóstym*), czytamy:

Mury dokoła, z złota najczystsze,
bramy z szafiru, z szmaragdu drogiego,
zawiasy złote, wrota rubinowe.
karbunkułowe [...] ⁴⁴.

Podobieństw pomiędzy cytowanym dziełkiem a poezją Benisławskiej jest znacznie więcej. Wysoce prawdopodobne jest, że poetka знаła pracę jezuitę i, być może, czerpała z niej bezpośrednią inspirację (zbliża je do siebie perspektywa podróży do nieba, podobnie przeprowadzona hierarchia bytów niebiańskich, oparta na przekazie Pseudo-Dionizego, opis Majestatu Boga, metaforyka „mieszkania” i „pałacu”, nasta-

⁴² Już w średniowieczu powoływano się na „niewysławialność” (kategoria E.R. Curtiusa) tego, co zostało ujrane. Wizje nieba i opisy wędrówki po nim często bowiem miały charakter mistyczny i jako takie dostosowywały się do ogólnej logiki tego doświadczenia (zob. J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty*, Wrocław 1994, s. 24).

⁴³ O symbolicznych kamieniach oraz ich wykorzystywaniu w liryce barokowej zob. M. Hanusiewicz-Lavallee, *dz. cyt.*, s. 156–157.

⁴⁴ K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej albo Cztery rzeczy ostatnie człowieka czekające*, Warszawa 2004, s. 125.

wienie okulocentryczne). Nie możemy jednak zapominać, że obie wizje czerpią wprost z Pisma Świętego, które ustanowiło popularny w literaturze staropolskiej wzorec zaświatów, stopniowo ulegających konwencji alegoryzacji.

Z Biblii również zaczerpnęła poetka schemat poznania Boga poprzez ujrzanie Jego oblicza. U świętego Jana możemy bowiem przeczytać: „Umiłowani, obecnie jesteśmy dziećmi Bożymi, ale jeszcze się nie ujawniło, czym będziemy. Wiemy, że gdy się objawi, będziemy do Niego podobni, bo ujrzemy Go takim, jakim jest” (1J 3, 2). Dla Ewangelisty oglądanie Boga oznacza poznanie, zgodnie ze starą, grecką tradycją, w której czasownik „widzieć” (gr. *theorein*) stał się również synonimem czasownika „wiedzieć”. Wiedza ta, oparta na podobieństwie, a więc na częściowym utożsamieniu się ze Stwórcą, w naturalny sposób łączyła się z mistyką, której etapy: oczyszczenie i kontemplacja, prowadziły do stanięcia „twarzą w twarz” z Bogiem⁴⁵. Zgodnie z teologią biblijną nie jest to możliwe za życia wyznawcy, choć poprzez Chrystusa, który był „obliczem” Boga, Jego wizerunek utrwalał się na chuście Weroniki⁴⁶. Również podmiot *Pieśni sobie śpiewanych* podczas swej podniebnej podróży pragnie przede wszystkim oglądać twarz Stwórcy, dlatego też z niecierpliwością pogania swój „środek transportu”: „Wyżej, wyżej koniki! Ach, kto jak najręcej / da mi twarz Boga widzieć, kto mię z Bogiem złączy?” (Ks. 1, *Pieśń 4*, 165–166). Wizja Benisławskiej z pewnością była inspirowana podróżą starotestamentowego Eliasza. Widać tu po raz kolejny brak konsekwencji poetki, która wpięrow pisała o piórach, potem o skrzydłach miłości, a następnie o koniach jako tych, dzięki którym może się wznieść do nieba. Następnie podmiot wyobraża sobie swą bezpośrednią rozmowę z Bogiem:

*Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Ach, cóż w onej dobie,
gdy przed tronem Twym stanę, powiem, Boże, Tobie?
Powiem, że w miłosierdziu Tyś nader bogaty;
powiem, że z mych niegodna zasług takiej płaty:
powiem, iż bezsytnego niezmierność wesela,
które się z twarzy Twojej widzenia udziela,
nie jest mym własnym szczęściem, lecz to szczęściem moim:
widzieć, żeś błogosławion zawsze w Bóstwie swoim;
powiem, iżbym gotowa była wlecieć w piekła,
iżbym się, zbioru rozkosz, Twej się twarzy zrzekła
i na wieki zrzekła się, gdyby choć o male
ku Twej mogło co przybyć niezmierzonej chwale;
powiem, i więcej powiem! Lecz co mi się marzy,
jakobym godna była kiedy Twojej twarzy?
Tenże to duch, te kości, ta lepianka ciała
Króla w ozdobie swojej będzie oglądała?*

[Ks. I, *Pieśń 4*, 169–184]

Za pomocą anaforycznych powtórzeń autorka tworzy dramatyzm sytuacji, która rozwija się aż do chwili, gdy podmiot zdaje sobie sprawę z fantastyczności swej

⁴⁵ D. Szczerba, *Praktyczny leksykon modlitwy*, Kraków 2008, s. 286.

⁴⁶ Tamże, s. 194.

wyobraźni. Uzmysłowanie sobie kontrastu natur (ludzkiej i Boskiej) jest miejscem „rozładowania” emocji i przerwania wizji, nie odbiera jednak autentyczności samemu religijnemu przeżyciu i pragnieniu widzenia Stwórcy. Metaforyczne, paradoksalne i zarazem terezańskie sformułowania, będące treścią tej zaplanowanej rozmowy (mamy do czynienia z czasem przyszłym, a więc – wbrew całej poetyce wizji i snu – formą niedokonaną czynności), podkreślają niewystarczającą moc *ratio* wobec kwestii artykulacji gorącej wiary jednostki. Zwątpienie jest tu raczej kurtuazyjną skromnością, aniżeli prawdziwym zachwianiem pewności, w innym bowiem miejscu, powołując się na Biblię (1Kor 13, 12), autorka pisze:

Ojczy! Bo żeś sam Ojcem chciał mi być od wieka.
przełoś na podobieństwo Twe stworzył człowieka,
by z twarzy nas czytano, żeśmy Twoje dzieci,
jeśli, broń czego, Boże, zbrodnia nie wyszpeci.

[Ks. I, *Pieśń* 2, 219–222]

Wizja nieba Benisławskiej, podobnie jak wcześniej obraz Bolesławiusza, ma przede wszystkim charakter pedagogiczny, jest obietnicą (podobnie jak obietnicą było widzenie Boga dla świętego Jana) nagrody za trud poniesiony w życiu, wiecznym wytechnieniem od niesprawiedliwości i grzechu świata. Jego „brudny” obraz przepełniony odrazą do materii przeplata się u Benisławskiej z pięknymi wizjami nieba, a za pomocą anaforycznie zestawionych zaimków wskazujących („tu” – na ziemi „tam” – w niebie) poetka tworzy ostry kontrast pomiędzy obiema rzeczywistościami, tym bardziej widoczny, im bardziej podmiot „odrywa się” od ziemi. Świat jest więc wszystkim tym, czym nie jest niebiańska eschatologia, ale zarazem ta ostatnia została „zsekularyzowana” (Bóg mieszkający w pałacu, pozostałe byty jako Jego podwładni) i ukonkretniona zmysłowymi wizerunkami nagrody za cierpienie w świecie. Nie ma więc u Benisławskiej oryginalności opisu, ale proste wzruszenie – zwłaszcza we fragmencie odnoszącym się do zmarłych dzieci, które, choć wyglądają jak za życia (podmiot je przecież rozpoznaje), to zachowują się zgoła inaczej, nie zbliżając się do własnej matki, która zadaje sobie pytanie: „A żywij się czemu / z obłapy nie rzucicie do mnie po staremu?”. Brak tu odpowiedzi, podmiot szybko zmienia obiekty patrzenia i pojawiające się myśli, ponieważ w niebie nie może być miejsca na smutek. „Pęknięcie” widać w kolejnych wersach, które swą wymową nie pasują do wrażeń wcześniejszych: „To już na zawsze z sobą będziemy złączeni? / To już nic nas na wieki wieków nie rozżeni?”. Pewnej obcości w zachowaniu dzieci, poza krótkim spostrzeżeniem, nie poświęcił podmiot w ogóle uwagi, ponieważ zagrażałoby to koherencji samej wizji, i płynnie przeszedł do konstatacji niewynikającej z samego opisu. Pojawił się tu jednak odcień melancholii znanej z *Trenów*, niepasującej do sarmackiego przepychu biblijnego Jeruzalem, ledwie zaznaczona tęsknota do „tego, co było”, a nie „tego, co będzie”. Jej wyraz najtrafniej odda Bolesław Leśmian w utworze dialogującym z *Trenami* Kochanowskiego, w którym dusza Urszulki prosi Stwórcę:

„Zrób tak, Boże – szepnęłam – by w nieb Twoich krasie
Wszystko było tak samo, jak tam – w Czarnolasie!”
[...]
Uśmiechnął się i skinął – i wnet z Bożej łaski
Powstał dom kubek w kubek, jak nasz – Czarnolaski⁴⁷.

„Oswajanie” nieba za pomocą tego, co znane, odwoływanie się do wyobraźni upatrującej szczęścia w bogactwie i obfitości oraz obietnica oglądania Boga „twarzą w twarz” są zachętami starania się o życie wieczne. Mieszkańcy nieba, inaczej niż podmiot *Pieśni*, nie ulegają jednak gwałtownym emocjom, nawet jeśli są to uczucia pozytywne. Wszystko tam jest bowiem pełne harmonii i ładu, którego zwykle brakuje na ziemi.

1.4. MARYJA⁴⁸

Obraz Maryi w dziele Beniśławskiej ma charakter dwoisty. Z jednej strony poetka korzystała z bogatego repertuaru konwencji leksykalnych, utrwalonych w dewocyjnej literaturze barokowej, z drugiej strony można w tekście odnaleźć również fragmenty wskazujące na dywiniacyjny potencjał Matki Boskiej, jej własną wyjątkowość i kobiecą moc. Oba te aspekty są przedmiotem poniższej analizy.

Jak pamiętamy, część maryjna *Pieśni sobie śpiewanych* zamknięta została w Księdze II tomu. Poetka zasygnalizowała pragnienie stworzenia „nowego hymnu”, co należało zresztą do konwencjonalnego, wzorowanego na psalmach toposu pożądanej „nowości”, służącej do wysławienia chwały Boga (Ps 95, 1; 97,1; 141,1). Przypomnijmy raz jeszcze pierwszą strofę *Pieśni* I Księgi II:

Hej, gdybym stworzyć hymn zdołała nowy!
O, jakbym słodko brzmiała mej Królowej,
Matce i Pannie z aniołami społem,
i z wybranymi, i całym Kościołem!
[Ks. II, *Pieśń* 1, 1–4]

Zasadniczo cała poezja maryjna Beniśławskiej jest przesycona pozytywnym entuzjazmem, w którym brak konwencjonalnego uniżenia podmiotu i w którym mniejsza jest obawa o adekwatność języka. Obawa ta towarzyszyła wielu autorom poezji religijnej, koncentrującym się przeważnie na cudzie Niepokalanego Poczęcia jako zjawisku niezgłębionej tajemnicy⁴⁹. Tak było choćby w przypadku Stanisława Dobińskiego (1691–1734), burgrabiego krakowskiego i poety:

⁴⁷ B. Leśmian, *Urszulka Kochanowska*, [w:] tenże, *Napój cienisty*, Warszawa 1936, s. 83.

⁴⁸ Podrozdział w zmienionej formie ukazał się jako artykuł: *Utwory maryjne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Beniśławskiej a tradycja teologiczna i literacka*, „Meluzyna” 2018, 1/8, s. 43-59.

⁴⁹ Np. G. Czaradzki, *Rytmy o Porodzeniu Przenaczystym Bogarodzice Panny Maryjej* (1613), inspirowane znanym w Europie dziełem Jacopo Sannazara *De partu Virginis* (1528); J.B. Zimorowic, *Hymny na uroczyste Święta Bogarodzice Maryjej* (1640) oraz część twórczości maryjnej W. Kochowskiego.

Jej przeczyste poczęcie ja się mam odważyć
Lichem opisać wierszem? [...].
Za nic moja fatyga i prace podjęte
Tak wielkie, tak cudowne, nigdy niepojęte
Jest poczęcie Maryi, tak dziwne, tak skryte,
Że to rozumiemy nasze stają jako wryte
I począc nie dokażą – a dopiero jako
Skończyć o jej poczęciu? Opisać wszelako
Czy-li go można kiedy? Już wierszów nie będę
Począć o poczęciu [...] ⁵⁰.

O ile u Dobińskiego dominowała obawa o umiejętności pisarskie, to u Beniśławskiej jedynie (a i to słabo wyczuwalna) obawa o wystarczającą kreatywność. Oba lęki wynikają natomiast z konieczności sprostania zadaniu tworzenia poezji wymagającej od autora szczególnych umiejętności – obracania się w labiryncie paradoksów i zaskakujących paralelizmów, organizujących warstwę semantyczną barokowych wierszy. Natura Maryi jest paradoksalna, stąd też język opisu dostosowuje się do owych antynomii i również nimi operuje; archetekstem są jednak nie tyle traktaty teologiczne, ile symbolika Pisma Świętego. Maryja jest między innymi: różdżką Jessego (Iz 11, 1–3), Runem Gedeona (Sdz 6, 36–40) a więc spełnieniem starotestamentowych prorocत्व, Tronem Salomona symbolizującym Mądrość (2Krn 9, 1–19), i Arką Przymierza (Hbr 9, 23):

Zdrowaś, Maryja! Tronie Salomona,
Tęczo przymierza, Runo Gedeona,
Różdżko Jessego, słodkiej manny Arko,
o, zdrowaś, zdrowia wszelkiego Szafarko.
[Ks. II, *Pieśń 2*, 49–52]

Beniśławska korzysta też z konwencji Pieśni nad Pieśniami, z której wyrosła symbolika Maryi jako Oblubienicy. Matka Boga jest więc ponadto Cedrem, Cyprysem i Świątynią. Wszystkie te określenia utrwaliły się w literaturze polskiej za sprawą *Godzinek o przeznaczystym i niepokalanym Poczęciu Naświętszej Panny Maryjej*, wydanych w Krakowie w 1620 roku. O randze tekstu dla tradycji polskiej literatury maryjnej Roman Mazurkiewicz napisał:

Bez zbytniej przesady można stwierdzić, że w wielowiekowym procesie kształtowania się w Polsce wiary w niepokalane poczęcie *Godzinki* odegrały rolę podobną do roli Wujkowego tłumaczenia *Pisma Świętego* w dziejach polskich przekładów biblijnych. W tym przepięknym poetyckim cyklu modlitewnym znajdziemy wszystkie najważniejsze motywy teologii niepokalanego poczęcia ⁵¹.

Repertuar miłosny Kantyku Salomonowego, spetryfikowany za sprawą *Godzinek*, był stałą częścią obrazowania maryjnego. W sposób najdoskonalszy przetworzył go

⁵⁰ S. Dobiński, *II. Na uroczystość Niepokalanego Poczęcia Przczystej Maryi, zawsze niewinnej Panny*, [w:] tenże, *Świt wierszów na Świętej Maryi Panny świata wydany*, Warszawa 2011, 44–46.

⁵¹ R. Mazurkiewicz, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011, s. 22–23.

Maciej Kazimierz Sarbiewski. W powszechnie znanej odzie *Do Najświętszej Panny* poeta połączył bowiem metaforykę Pieśni nad Pieśniami z apokaliptyczną estetyką:

Matko Boża, Królowo Świata, której włosy
Wieńczą gwiazdy. Wysłuchaj pieśni, co w niebiosy
Płynie przed tron Twój święty
[...]
Od żarkich płomieni
Kanikuły upalnej, Ty nas dziś ocieni
Jako cedrus arabski, jak cyprys libański,
Jako topola, co kraj ocienia kadański.
Wieżo z kości słoniowej, której nie pokona
Ni deszcz miedziany, ni moc płomieni szalona,
Ani ołów,
Pozwól nam, niechaj Cię wielbimy
Jako Jutrzenkę wielbi lud wdzięcznymi rymy [...] ⁵².

O wykorzystaniu miłosnej metaforyki w *Dialogus Pueri Jesus et Virgini Matris* pióra Sarbiewskiego pisze Stefan Nieznanowski:

Nagromadzenie i zestawienie obok siebie szeregu porównań biblijnych oddających doskonałość (przyporównanie Maryi do topoli, palmy, cyprysu itp.) stwarza również sugestię nieporównywalności jej urody, sugestię wzmocnioną jeszcze ukazaniem oddziaływania fizycznego piękna Maryi na otoczenie, piękniejące pod jego (piękną) wpływem. Wydawać by się mogło, że to już kres zachwytów, tymczasem poeta poprowadzi je dalej, przekroczy granice materialne, które dotąd dawały się wyraźnie odczuć, stworzy wizję Dziewicy zaznaczającej swe istnienie jedynie odbłaskiem piękna. Jej przejście znaczy „ognistą taśmę w jasnym błękicie” (*Do Najświętszej Panny* – utwór napisany z okazji wybudowania kościoła w Krożach). Światło, które otacza postać, dematerializuje ją, sublimuje. Uroda rozciąga w bezkresy kosmiczne, ubóstwia niejako, czyni niedostępną ludzkiemu oku ⁵³.

Pomimo zmysłowości obrazów statotestamentowej pieśni miłosnej jej potencjał miał charakter subwersywny, wykraczający niejako poza pierwotne miłosne znaczenie i łączący się z perspektywą kosmicznego bezkresu. Te wątki pojawiły się również u Benisławskiej.

Nie sposób z całą pewnością dokładnie określić, które fragmenty *Pieśni sobie śpiewanych* są inspirowane bezpośrednio *Godzinkami* ⁵⁴. Występujące tam bowiem porównania bardzo szybko się skonwencjonalizowały (a częściowo są już zapisem takiej konwencjonalizacji) i pojawiają się w większości staropolskich tekstów maryjnych. Określenia takie jak „Tron Salomona”, „Tęcza Przymierza”, „Arka”, „Różdżka Jessego”, „Brama Niebios” są w każdym razie symbolami obecnymi w tekście Tercji lub też pozostają z nimi w ścisłym związku semantycznym:

⁵² M.K. Sarbiewski, *Do Najświętszej Panny*, tłum. J. Ejsmond, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 2: *Antologia*, oprac. M. Jasińska i in., Lublin 1959, s. 36–37.

⁵³ S. Nieznanowski, *Matka Boska w poezji baroku i czasów saskich*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1: *Szkice o dziejach motywu*, red. M. Jasińska i in., Lublin 1959, s. 44–45.

⁵⁴ Metaforyka zaczerpnięta z *Godzinek* występuje także u innych autorów: m.in. J.B. Zimorowica czy W. Kochowskiego, z których twórczości Benisławska także mogła czerpać.

Witaj Arko przymierza, tronie Salomona,
Tęczo wszechmocną ręką, z pięknych farb złożona.
Tyś krzak Mojżeszów boskim ogniem gorejąca,
Tyś różdżka Aaronowa, śliczny kwiat rodząca.
Brama rajska zamknięta, runo Gedeona,
Tyś niezwyciężonego plastr miodu Samsona⁵⁵.

Równie czytelna jest u poetki symbolika roślinna zaczerpnięta w większości z biblijnego erotyku. Poetka dzięki niemu stworzyła zmysłowy, pełen życia obraz Oblubienicy:

Stąd Tyś cypr, ale z syjońskiego sadu,
cedr, lecz z Libanu, palma, aleś z Kadu,
Tyś jest oliwą, ale z najpiękniejszych,
jaworem jesteś, ale z najsłodszych,
Tyś jest balsamem, mirrą, cynamonem,
ale balsamem niczym nie ochrzczone,
lecz najwonniejszym cynamonem, ano –
święta Maryja! – Tyś mirrą wybraną.

[Ks. II, *Pieśń 7*, 77–84]

Część maryjna *Pieśni sobie śpiewanych*, korzystająca z bogatej symboliki biblijnej, rzadko staje się przedmiotem osobnych analiz⁵⁶, na które całkowicie zasługuje, zwłaszcza że Benisławska tworzy obraz Maryi jako postaci dość zautonomizowanej, której działanie samo w sobie (a nie tylko przez Łaskę) ma moc sprawczą. Wizerunek ten jest powiązany z późnobarokowym kultem maryjnym, w którym główna perspektywa nie była chrystocentryczna, a indywidualistyczna. Optyka ta koncentrowała się na Matce Boskiej jako osobie, której akt woli ustanowił nową erę w dziejach religii chrześcijańskiej.

Podkreślenie jednostkowych przymiotów Maryi nie było oczywiście w kulturze zjawiskiem nowym, powszechnie obecne stało się w kulturze ludowej średniowiecza, doprowadzając do wysunięcia przez środowiska reformatorów zarzutu przeciwko idolatrii maryjnej. Podkreślano bowiem, że w świadomości powszechnej przejęła ona całkowicie cechy Ducha Świętego: wstawiennictwo i pośrednictwo w wyprasaniu łask. Benisławska, ciągle pamiętając o wykładni teologicznej, pisze, że Maryja jest tą, dla której Bóg zechciał w ogóle wcielić się w człowieka:

Nie wiem, z kim Ciebie pomierzać. Maryjo?
Czy z mężatkami? Alis Ty liliją.

⁵⁵ *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny i litania loretańska*, Kraków 1946, s. 6.

⁵⁶ W. Borowy oraz T. Chachulski nie koncentrują się na wierszach maryjnych (zob. W. Borowy, *Benisławska*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, wyd. T. Braterski i J. Starnawski, Lublin 1958, s. VII–XXIII; T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 5–19). Wyjątek stanowią prace A. Paluchowskiego, *Poezja stanisławowska i romantyzmu*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1: *Szkice o dziejach motywu*, s. 71–76 i M. Kaczmarzyka, *Wpływ zasad retoryki oratorskiej na sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 1975, nr 1, s. 231–271.

Czyli z pannami? Lecz matką-ś szczęśliwie.
 Czyli z wdowami? Ale Mąż Twój żywie.
 Pomieszczę z ludźmi – Tyś nad ludzkie zgola.
 Zrównam z anioły – Tyś jest nad anioła.
 Razem z wszystkimi – Tyś nad wszystko razem.
 Jakimże uczcić Ciebie już wyrazem?
 Zwałbym boginią, ale mi inaczej
 i Pismo głosi, i Kościół tłumaczy.
 To wiem, wiem pewnie, że bez omylenia
 Najpodobniejsza-ś do Twórcy stworzenia.
 [Ks. II, *Pieśń 3*, 121–32]

Benisławska nie zostawia wątpliwości na temat źródeł swojej wiedzy o sporach wokół osoby Marii, tworząc erudycyjne przypisy do poszczególnych wierszy, wyjaśniające teologiczne inspiracje i zarazem przedstawiające ją jako autorkę niezwykle czytelną w literaturze teologicznej i filozoficznej⁵⁷. Inspiracje te, uzupełnione o swoisty kontekst kulturowy, z pewnością posłużyły jej do budowy niezwykle wizerunku Maryi zbliżonej do postaci bogini i będącej osobą najbliższą Stwórcy⁵⁸. Jak bowiem pamiętamy, poezja religijna nie jest odpowiednikiem katechizmu, dlatego nie należy na nią patrzeć przez pryzmat koherencji teologicznej – w innym wypadku byłibyśmy przedstawicielami krytyki kerygmatycznej, części teologii, a nie literaturoznawstwa⁵⁹.

Maryja pełni w poezji Benisławskiej istotną, jeśli nie decydującą funkcję w zbawieniu:

Kto Cię nie kocha, tam pewnie szkarada,
 niestety, grzechu ciężkiego zasiada,
 tam po nadziei wiecznego zbawienia –
 kto zaś Cię kocha, pewien przeznaczenia,
 bo niesłychana rzecz przenigdy iście,
 by Twój miłośnik zginął wiekuiście.
 Ty zbawiać niby masz najpierwsze prawa,
 jak Twój kochanek Bernard nam znać dawa.
 [Ks. II, *Pieśń 3*, 249–56]

⁵⁷ Trudno dziś ustalić, czy Benisławska знаła w pierwotnej wersji wszystkie źródła teologiczne, na które się powołuje (m.in. teksty Świętego Augustyna, Bernarda z Clairvaux czy Pseudo-Dionizego), czy też korzystała z jakiegoś kompendium wiedzy, skupiającego teksty, których znajomość świadczyła o przynależności do „republiki uczonych”. Obie edycje krytyczne *Pieśni sobie śpiewanych* podają teksty oryginalne, które poetka mogła jednak znać bezpośrednio. Na temat znaczenia zbiorów wypisów w literaturze religijnej: W. Pawlak, „O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się łatwo wielkimi erudydami pokazać”. *Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I. Dacka-Górzynska, J. Partyka, Warszawa 2009, s. 45–72.

⁵⁸ Zabieg ten był obecny w literaturze barokowej, w której podkreślano odległość Maryi od ludzkich natur i zarazem jej podobieństwo do Boga (poprzez zrównanie woli). Zob. B. Zimorowica, *Hymny na uroczyste święta Bogarodzice Maryjej*: „Matko Syna Bożego, święta nad świętymi / Pierwsza po Bogu między błogosławionemi” (s. 55) oraz maryjne dzieło W. Kochowskiego *Ogród Panieński...*, w którym spotykamy dystychy takie jak: „Panno przez exempt Boski wyjęta na razie / boś najmniej pierworodnej niepodległa krasie” (*Virgo fine labe concepta*) czy: „Z wszystkich kreatur jedna stworzona ryczałtem / będąc niejakiem Boga najwyższego kształtem” (*Schennia Divinitatis*). W. Kochowski, *Ogród panieński*, dz. cyt., s. 70.

⁵⁹ M. Jasińska-Wojtkowska, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003, s. 25.

Przekonanie o aktywnej roli Maryi w zbawieniu jest ufundowane na mariologicznej nauce Bernarda z Clairvaux, którego tezy poetka mogła znać z kazań Piotra Skargi, a zwłaszcza z popularnego tekstu *Na dzień Wniebowzięcia Przczystej Matki Bożej z Kazań na niedziele i święta całego roku* (Kraków 1595 i 1597)⁶⁰. Postać Bernarda przewijała się zresztą najczęściej w rodzimych kazaniach mariologicznych. Maryja jest w nich pełna łaski (gr. *kecharitomene*). Poświadczeniem soteriologicznego potencjału maryjnego staje się obecność obrazu Maryi-Zbawicielki również w poezji innej autorki, starszej od Benisławskiej o niemal dwa pokolenia (i do dziś pozostającej w rękopiśmie), Elżbiety Kruszyńskiej:

Nie pozwolisz mi już Boże i jednej godziny
Abym mogła opłakać grzechów swoich winy.
Miałam ci ja dość czasu, lecz w płóchej młodości
Bardziej-em ten świat kochała i jego marność.
A do kogoż teraz rekurs grzesznicy mizernej,
Chyba tylko do Ciebie, Matki miłosiernej.
Bo ty jesteś protektorką zbawienia naszego
Przybądźże mi teraz do skonania mego⁶¹.

Wyjątkowość natury Maryi poświadcza bezpośrednią ingerencję Boga na ziemi, stanowiąc zarazem wzór idealnego człowieczeństwa. Jak pisze poetka:

O, łaskiś pełna! Boś grzechem Adama
niepokalana jedna tylko sama
ni uczynkowe-ć grzechy nie przyzuły,
całaś prześliczna bez żadnej makuły.
[Ks. II, *Pieśń* 3, 1–4]

Przypisywanie Maryi piękna fizycznego również było spetryfikowane w kulturze, ponieważ opierało się na dogmacie, że Matka Jezusa została poczęta bez grzechu pierworodnego, a więc bez żadnej zmyzy (łac. *macula* znaczy „plama”). Idąc dalej tym tropem, przyjęło się, że piękno duchowe Matki Boskiej łączy się z gładkością fizyczną (echa antycznej *kalokagatii* i średniowiecznej fizjonomiki). Zwrot *speculum sine macula* („zwierciadło bez zmyzy”) pierwotnie było częścią biblijnej pochwały Mądrości (Mdr 7, 25), ale w formie alegorycznej odnoszono go do samej Maryi. Tak też przed Benisławską czynił Wespazjan Kochowski:

Córka szczęsna Jachimowa,
Laska żywa Aronowa,
Ustaw Boskich stróż czuły.

⁶⁰ Tekst ten wraz z objaśnieniami został opublikowany ostatnio w: *Kazania w kulturze polskiej. Kazania maryjne*, red. K. Panuś, R. Mazurkiewicz, t. 1, Kraków 2014, s. 125–140.

⁶¹ *Wierszem opisanie wieku krótkiego Jmci Pani Elżbiety Kruszyńskiej*, Biblioteka Narodowa Warszawa mf 23207, s. 294. Cyt. za: B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003, s. 64.

Furtka rajska, studnia żywa,
i skarbica cnót prawdziwa,
Zwierciadło bez makuły.
Zdrowaś Marya [...] ⁶².

W największym stopniu wiersze maryjne Beniśławskiej podobne są do twórczości poetyckiej Kochowskiego. U poety znajdziemy bowiem te same sposoby opisu Matki Boskiej, podobne paradoksy i antytezy, symbolikę biblijną (przefiltrowaną przez leksykę *Godzinek*), eliptyczne zdania, wyliczenia i paralelizmy. Dotyczy to aspektów poświęconych przez Kochowskiego naturze Maryi, bo trzeba tu oddzielić problematykę wojenną i sarmacką, w której Maryja była przedstawiona w relacji do narodu polskiego. W ten sposób uczynił on z języka narzędzie poznania ontologii maryjnej, kwestii najbardziej interesującej również dla podmiotu *Pieśni sobie śpiewanych*.

Problematyka doktrynalna, wokół której skupia się dzieło Beniśławskiej, była przedmiotem szczególnej uwagi autorów wieku XVI i XVII ⁶³. Wśród przykładów dawnej literatury maryjnej możemy wyróżnić twórczość Sępa Szarzyńskiego, Grabowieckiego, Zimorowica, a także Sarbiewskiego, który jest dla nas o tyle istotny, że wywodził się ze środowiska jezuickiego i był związany – podobnie jak Beniśławska – z północno-wschodnimi Kresami Rzeczypospolitej. Autorzy ci patrzą na Maryję jako na wybraną przez Boga kobietę, która – jak pisała Adamiak – jest tu istotą ważną jedynie dlatego, że zależy od innych osób ⁶⁴. Tę zależność podkreślił między innymi Grabowiecki:

O Panno Święta, łaski napełniona,
Tyś, gdy Cię szczyra pokora zaleca,
W niebo wstąpiła, znasz, jakom strapiony!
Z Ciebie studnica lutości spłodzona,
Sprawiedliwości słońce, co oświeca
Świat, strasznych błędów zewsząd napełniony.

Trzemi wielkimi uczonaś imiony:
Matkaś, córka i żona; [...] ⁶⁵.

Również u inflanckiej poetki Maryja to przede wszystkim matka, ale jest to macierzyństwo teologiczne, niemieszczące się w schematach rodzinnych. Matce Boskiej bliżej tu do odległej, pełnej majestatu Bogurodzicy, aniżeli do przedstawianej za pomocą „stylu słodkiego” kobiety, w prosty sposób cieszącej się z macierzyństwa:

O Matko Boga! O Matko jedyna,
Matko jednego z Bogiem Ojcem Syna!

⁶² W. Kochowski, *Różaniec Najśw. Maryi Panny według zwyczaju kaznodziejskiego rytmem polskim wyrażony*, Kraków 1888, s. 15.

⁶³ S. Nieznanowski, *dz. cyt.*, s. 53.

⁶⁴ E. Adamiak, *Traktat o Maryi*, Warszawa 2010, „Dogmatyka” t. 2, s. 237.

⁶⁵ S. Grabowiecki, *CLXXXIV*, [w:] tenże, *Rymy duchowne*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1996, s. 183.

Ni cały z Ciebie, ni cały On z Boga,
 lecz wszystek Boga i Twój, Matko droga.
 O Matko, Panno! O cuda, o dziwy!
 Ty rodzisz, z Cię się Bóg rodzi prawdziwy,
 w Tobie się wzajem z Bóstwem człowieczeństwo,
 wzajem całują z płodnością panieństwo.
O Matko Boga! Tyś prawdziwą Matką
 Ojca własnego. O dziwna zagadko!
 Prawdziwy Ociec przecudownym czynem
 staje się Córki swej prawdziwym Synem.

[Ks. II, *Pieśń* 8, 1–12]

Tajemnica człowieczeństwa Boga łączy się z tajemnicą Wcielenia, co prowadzi do wytworzenia większego dystansu pomiędzy podmiotem a adresatką hymnów, aniżeli w tych opisach Matki Boskiej, które koncentrowały się na radości ludzkiego macierzyństwa.

W mniejszym stopniu Beniśławska poświęca uwagę Matce Boga już po śmierci Chrystusa. Być może przyczyną było to, że tekstów literackich o Wniebowzięciu jest znacznie mniej niż tych poświęconych Niepokalanemu Poczęciu⁶⁶. Przekonanie to rozpowszechniło się w mniejszym stopniu wśród wiernych niż wiara w bezgrzeszność Maryi⁶⁷. W konsekwencji, u poetki pojawiła się tylko jedna wzmianka o Wniebowzięciu Maryi, odpowiadająca zarazem dzisiejszej wykładni kościelnej, ogłoszonej przez papieża Piusa XII (Matka Boska zostaje wzięta wraz z ciałem do nieba):

Błogosławionaś w życiu, w zgonie potem,
 ba, śmierć Twa życiem i lepszym żywotem
 nad wszystkie życia, gdyż, o Pani święta,
 z ciałem i duszą całaś w niebo wzięta.

[Ks. II, *Pieśń* 5, 125–28]

„Kosmiczność” i cudowność Wniebowzięcia były popularyzowane w ikonografii barokowej znacznie częściej niż w literaturze⁶⁸. W tej ostatniej prym wiodła symbolika apokaliptyczna, nie tyle w kontekście „wzięcia w niebo” ciała Maryi, ile w wyobrażeniach eschatologicznych, zaczerpniętych z Księgi Rodzaju (Rdz 3, 15) i Janowego Objawienia (Ap 12, 5). Księgi, w których była mowa o starciu głowy węża i Niewieście obleczonej w słońce, zapoczątkowały tradycję przedstawiania Matki Boskiej za pomocą figur i symboli kosmicznych, takich jak wieniec z gwiazd, deptanie węża, słońce.

⁶⁶ Utwory te najczęściej pojawiały się w różnorodnych poetyckich zbiorach hymnów na święta maryjne. Np. u P. Cieklińskiego *Na wniebowzięcie*, J. B. Zimorowica *Na dzień Wniebowzięcia Panny Maryjej*, S. Dobińskiego *Na dzień Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny* czy D. Rudnickiego *Pod Wniebowzięciem Maryi*.

⁶⁷ Apokryfy asumpcjonistyczne pojawiły się dopiero w V wieku i miały za zadanie ugruntowanie kultu maryjnego wśród szerokich mas. Zwróćmy uwagę, że w tym czasie ukształtowane zostało już przekonanie o bezgrzeszności Matki Boga (zob. E. Adamiak, *dz. cyt.*, s. 95).

⁶⁸ Zob. np. *Wniebowzięcie Maryi* Tycjana (1516–1518), A. Carraciego (1601) P.P. Rubensa (1626).

Pojawiają się one w literaturze staropolskiej i bardzo wcześnie się konwencjonalizują. Symbole te były przetwarzane w poezji i kumulowały się w rodzimym instrumentarium kulturowym. Wątki kosmiczne występują u Sępa Szarzyńskiego. W *Sonecie III. Do Najświętszej Panny* pisał on:

Panno bezrówna, stanu człowieczego
wtóra ozdobo, nie psowała w której
pokora serca ni godność pokory,
przedziwna matko stwórzyciela swego!

Ty, głowę starwszy smoka okrutnego,
którego jadem świat był wszystek chory,
wziętaś jest w niebo nad wysokie chory,
chwalebna, szczęścia używasz szczyrego⁶⁹.

W sposób obrazowy, wykorzystujący figury biblijne wypowiedział się w najdoskońszszym fragmencie *Rotu* Kasper Miaskowski:

Panno nad kryształ i Matko bez męża!
Tyś starła głowę nadętego węża,
Gdy Twój synaczek co ma Ojca w niebie
Wyniknął z Ciebie!⁷⁰

Zarówno Miaskowski, jak i Sęp Szarzyński podkreślili pozycję Maryi jako matki Boga, w tym Jej statusie upatrując szczególnej siły pozwalającej na pokonanie szatana (pod postacią smoka lub węża). Hiperbolizacja Niewiasty ukazanej w perspektywie kosmicznej obecna była u wielu poetów doby baroku, w tym u Sarbiewskiego czy Kochowskiego. Obraz „kosmiczny” Matki Boskiej należy do typowego przedstawienia tej postaci.

Tymczasem Benisławska odwraca perspektywę. Właśnie Maryja jest tą, dla której Bóg i Chrystus tkają płaszcz ze światła i plotą wieniec z gwiazd. W utworze *Pan z Tobą!* Poetka podkreśla osobowe cechy Matki Boskiej (a nie relacyjne czy teologiczne), dzięki którym postać ta spełnia się w perspektywie apokaliptycznej:

Pan z Tobą! Kiedy jako dla królowej
Słońce rozciągnął na płaszcz złotogłowy.
Pan z Tobą! Kiedy Księżyc srebrnorogi,
odławszy, rzucił pod Twe święte nogi.
Pan z Tobą! Kiedy jako Oblubieniec
dziwnie ozdobny tworzył dla Cię wieniec
z gwiazd ogniozłotych, przed którymi gasną

⁶⁹ M. Sęp Szarzyński, *Sonet III. Do Najświętszej Panny*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński przy współpracy K. Mrowcewicz, Warszawa 2001, s. 34.

⁷⁰ K. Miaskowski, *Rotuły na narodzenie Syna Bożego*, [w:] tenże, *Zbiór rytarów, dz. cyt.*, s. 51 (*Pieśni Melpomene*).

wszystkie kamienie z błyskotnością jasną.
Pan z Tobą! Z Tobą cała święta Trójca
i po upadku wraz pierwszego ojca,
kiedy do węża rzekł Bóg mściwy srogo:
„Ona twą głowę, Ona zetrze nogą”.
Pan z Tobą! Zawsze i wszędzie! Pan w Tobie
jak w przyjaciela przyjaciel osobie,
jak król na tronie, jak pojęcie w myśli,
ba, nadal z Tobą i w Tobie Pan ścisłej!
[Ks. II, *Pieśń 4*, 21–36]

By podkreślić moc samej Matki Chrystusa, autorka uwypukla niekanoniczną symetrię pomiędzy Maryją a Trójcą Świętą, co więcej, przedstawia ją w optyce perspektywnej, nakierowanej po raz kolejny na wyjątkowość Maryi (słowa wypowiedziane przez Boga, inspirowane Rdz 3, 15: „Ona twą głowę, Ona zetrze nogą”). Możemy postawić tezę, że wszystkie obrazy maryjne występujące u Benisławskiej są podporządkowane takiemu przedstawieniu Maryi, które będzie się odnosiło do jej osobowej niezwykłości, dominującej tu nad kanonem teologicznym.

Przeszacowanie, z punktu widzenia teologii, postaci Maryi łatwiej będzie nam zrozumieć, gdy spojrzymy na konstrukcję tej postaci z perspektywy antropologicznej. Klucz do odczytania znaczenia nadanego Matce Boga przez Benisławską daje twórca psychologii analitycznej, Carl Gustav Jung, który, bazując zarazem na alchemii i mitologii, wysnuł tezę o ważnej roli archetypu tak zwanej syzygii, czyli kosmicznej męskożeńskej pary dopełniających się przeciwieństw, które – w akcie stworzenia – powołują na świat dziecko łączące cechy każdego z nich⁷¹. Nie trzeba tu oczywiście dodawać, że natura Chrystusa spełnia definicję owego zmediatyzowanego potomka. Przy analizie postaci Maryi w kontekście tego archetypu jasny staje się schemat myślenia Benisławskiej, który wynikałby z określonego, kulturowego i starego wzorca, choć – z punktu widzenia teologii – jest on heretycki. Poetka zainspirowała się kosmicznym obrazem Niewiasty, ponieważ w taki sposób pisze o relacji Maryi i Boga:

Błogosławiona! Ciebie Pan nad pany
więcej ukochał niż wszystkie Niebiany.
Więcej przedwieczne Słońce kocha, więcej
pełny swój Księżyc niż gwiazd sto tysięcy.
[Ks. II, *Pieśń 5*, 65–8]

Kosmiczna para Księżyc i Słońce, której sens jest uprawomocniony przez Pismo Święte, jest starsza niż sama Biblia i należy do uniwersalnego repertuaru ludzkich wierzeń. Nie ma tu znaczenia fakt, że w twórczości mistycznej, inspirowanej *Pieśnią nad Pieśniami*, dochodzi do substytucji (pojęcie Mircei Eliadego) Boga przez Chrystusa,

⁷¹ *Syzygos* (gr.) – para przeciwieństw, małżeństwo, a także małżonek, towarzysz, kolega, partner. Słowo to występuje w Nowym Testamencie (zob. *Syzygos*, [w:] *Blue Letter Bible*, Dostępny: <https://www.blueletter-bible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?t=kjv&strongsg=g4805> [dostęp: 5.05.2022]).

który przejmując cechy tego pierwszego (jest słońcem, którego znak to ogień, i Oblubieńcem)⁷². Model religijny pozostaje bowiem ten sam, a zmiana figur, motywowana ewolucją wierzeń, poświadcza jedynie jego trwałość. Poetka znalazła umocowanie tego modelu nie tylko w teologii, ale przede wszystkim w astronomii, co potwierdza tylko nasza tezę:

Nie swoim światłem świecą i Księżyc, i gwiazdy,
nie z siebie są świętymi Maryja i każdy.
Słonecznym blaskiem gwiazdy i Księżyc odbija,
z Ciebie, Boże, <s>ię święcą święci i Maryja.
[Ks. I, *Pieśń 3*, 33–36]

Podobne nagromadzenie metaforyki światła, słońca, gwiazd i księżyca występuje między innymi w poezji Zimorowica, Sarbiewskiego czy Kochowskiego, ale było popularne już w średniowiecznej metafizyce światła⁷³. Fascynacja światłem, które jest jedynym niematerialnym zjawiskiem w materialnym świecie i może być utożsamiane z tym, co Boskie w rzeczywistości, w pełni uobecniła się w twórczości lwowianina. „Widzialność niewysłowionego” jest tu zapowiedziana przez Maryję, do której podmiot zwrócił się wprost:

Tyś jest Jutrzenka zawsze gorejąca,
Przy której ogniu inne gwiazdy gasną.
Tyś jest światłością pięknego miesiąca,
Który twarz wszędy pokazuje jasną, [...] ⁷⁴

Określenie Maryi jako Jutrzenki było jednym z najbardziej rozpowszechnionych w baroku symboli. Jak pisze Adam Wojtczak:

Określenie „Gwiazda Zaranna” (grec. *orthos*, łac. *aurora*, *stella matutina*) – podobnie jak tytuły synonimiczne „Gwiazda Poranna” i „Jutrzenka” – należy do najstarszych i najbardziej popularnych imion Maryi. W dziejach mariologii i pobożności maryjnej zyskało ono bogaty sens teologiczny. Wyraża on doskonałość, piękno i wzniosłość Maryi, Poprzedniczki Mesjasza-Słońca, która obwieszcza nadejście zbawienia i rozproszenie mroków grzechu światłem wiary. Oczywiście – uściśla Benedykt XVI – Jezus Chrystus sam jest światłem, przez antonomazję, słońcem, które wzeszło nad wszystkimi ciemnościami historii. Żeby jednak do Niego dotrzeć, potrzebujemy bliższych światel – ludzi, którzy dają światło, czerpiąc je z Jego światła. Właśnie Maryja jest dla nas Jutrzenką, ponieważ przez swoje *fiat* otwarła Mu drzwi naszego świata. Jej „poprzedzenie” przyjścia Chrystusa znajduje rokrocznie odzwierciedlenie w liturgii Adwentu⁷⁵.

⁷² Figura Chrystusa pojawia się w księdze III *Pieśni* właśnie w kontekście mistycznym. Więcej o tej problematyce w następnym rozdziale.

⁷³ Więcej o symbolice i właściwościach światła zob. M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2013, s. 52–56.

⁷⁴ J.B. Zimorowic, *Litanija*, [w:] tenże, *Hymny na uroczyste święta Bogarodzice Maryjej*, oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 2017, s. 111.

⁷⁵ A. Wojtczak, *Pochodzenie i rozwój maryjnego tytułu „Gwiazda Zaranna”*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 2011, nr 17, s. 161.

Tę tradycyjną symbolikę wyzyskiwał wielokrotnie Maciej Kazimierz Sarbiewski, między innymi w odzie *Do Juliusza Rosy*. Czynniki zagrażające ojczyźnie determinują oczywiście sposób przedstawienia Maryi, której u Sarbiewskiego rzymska Diana składa w darze „Płaszcz też, utkany gwieździstymi wełny / I blasków słońca purpurę wspa- niałą”⁷⁶. Czyni tak nie tylko po to, by Maryja pozwalała się pod nim schronić wiernym wszystkich stanów, ale przede wszystkim po to, by nosiła go jak zbroję, dzięki której Rzeczpospolita przetrwa najazd innowierców. I choć wątki te nie występują u inflanckiej poetki, to warto uświadomić sobie, że symbolika świetlna, powiązana w oczywisty sposób z teologią, a szerzej, z antropologią, ze względu na swą popularność mogła posłużyć nie tylko obrazowaniu kanonicznemu.

Pozostając jeszcze przy Sarbiewskim, należy wspomnieć, że w czasach, gdy przebywał na Żmudzi, był uważnym obserwatorem lokalnych zwyczajów religijnych, które sportretował w utworze *Do świętej Dziewicy Matki*:

Królowo świata, żmudzkie ołtarze
Wszystki wonności niosą Ci w darze
I uwielbiają boskie twe imię.
Chocia w Loreto abo i w Rzymie
Większe Ci naród składa ofiary
Nie gardzi, Święta, naszymi dary.
[...]
Ku niebu społem obróćmy lica.
Oto Najświętsza Bogurodzica!
Na cześć jej w górze śpiewanie rośnie,
Echo mu zewsząd wtórzy radośnie.
Oto wiatkeru pędzony tchnieniem
Obłok rozbłysnął lśniącem płomieniem.
Płynie przez czyste niebo świetliste
Pozostawiając bruzdy złociste
Na nieskalanym jasnym lazurze.
Słyszycie jakie pieśni w tej chmurze?
Jakie harf grania? Jakie śpiewania?
Jakie błyskania?
„Cześć, sława Maryi!”
Korne modlitwy
Powtarza echo Żmudzi i Litwy,
Echo donośne, echo rozgłośne,
Doliny ciemne, dąbrowy rośnie [...]”⁷⁷.

To barwny i zmysłowy obraz kultu maryjnego na terenach północno-wschodniej Rzeczypospolitej, które były przecież domem dla Benisławskiej. Sarbiewski umiejętnie splota opis lokalnego kultu z opisem przyrody, tworząc harmonijny obraz świata, w którym – zgodnie ze średniowiecznym przekonaniem o ziemskim dziele jako znaku

⁷⁶ Cyt. za: K. Dorosz, *Maciej Kazimierz Sarbiewski – poeta maryjny*, „Studia Bobolanum” 2018, nr 1, s. 94.

⁷⁷ M. K. Sarbiewski, *Do świętej Dziewicy Matki*, tłum. J. Ejsmond, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 2: *Antologia*, s. 34–35.

świadczącym o potędze Stwórcy – kult Maryi jednoczy wszystkich wyznawców z terenów Żmudzi. Porównajmy teraz ów fragment z tekstem Beniśławskiej, który skupia się również na obrazie religijności maryjnej:

O, łaskiś pełna! Nie tylko w Lorecie,
starym Twym Domku, lecz po całym świecie,
nie już w świętościach tylko zdrowianośnych,
w obrazach cudy i posągach głośnych.
Lecz łaskiś pełna – powstydyź się tu mowy
z znaków sług Pani, drwiarzu pustogłowy! –
lecz łaskiś pełna w poświętnych pierścionkach,
paskach, szkaplerzach, różańcach, koronkach.
O, łaskiś pełna! Dla każdego człeka,
który się do Cię z ufnością ucieka:
jeszcze się nigdy z ust nabożnych modły
do Twych przesłane uszu nie zawiodły: [...]
[Ks. II, *Pieśń 3*, 145–156]

Możemy stwierdzić, że poetka we fragmencie *O łaskiś pełna* w poetycki sposób rozwija myśl zawartą w wierszu Sarbiewskiego. Uwagę zwracają nawiązania do tych samych elementów kultu – do cudownie przeniesionego domostwa Maryi z Nazaretu do Loreto oraz do znaków ludowej religijności (różańców, szkaplerzy, pierścionków) – choć poetka nie wspomina o żadnym konkretnym miejscu (jak ma to miejsce u Sarbiewskiego, piszącego o Żmudzi), to możemy mniemać, że przedstawiony przez nią obraz adoracji Maryi został skonstruowany na bazie lokalnego doświadczenia. Potwierdzeniem tej tezy jest fakt, iż w dominikańskim kościele w Posiniu główny ołtarz w czasach życia Beniśławskiej został wykonany na wzór ołtarza z Loreto, o czym poetka z pewnością wiedziała, i który być może bezpośrednio ją inspirował przy pisaniu zacytowanego utworu⁷⁸.

W *Pieśniach sobie śpiewanych* pojawia się też odmienny wizerunek maryjny, który wskazuje na wspólnotę losu Maryi i zwykłych kobiet. W istocie, Beniśławska podkreśla szczególne przymioty Maryi wiążące ją z kobietami. To dzięki niej, zgodnie z teologiczną wykładnią świata, którą proponuje poetka, kobiety cierpią mniej podczas porodu:

O Matko Boga! Twe dziwne rodzenie
ulgę przyniosło matkom niewątpienie:
że jedne cierpią mało w rodzie dziełek,
drugie, choć cierpiem, lecz mniej starych matek.
[Ks. II, *Pieśń 8*, 13–6]

We fragmencie tym poetka powołuje się na tezę św. Grzegorza Cudotwórcy, który w swej homilii *Na zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny* przytacza apokryficzną rozmowę Elżbiety i Maryi, w której ta pierwsza objaśnia znaczenie słów „błogosławionaś

⁷⁸ T. Chachulski, *Objaśnienia*, [w:] K. Beniśławska, *Pieśni sobie śpiewane*, s. 203–204.

między niewiastami” właśnie przez pryzmat porodu Bożego Syna, który „naprawia” grzechy Adama, dzięki czemu kobiety mniej cierpią podczas wydawania na świat potomstwa⁷⁹. Wzmianka Benisławskiej o uśmierzeniu bólu przez Maryję może być ważna dla samej poetki, biorąc pod uwagę, że wielokrotnie doświadczyła ona trudów wydania na świat potomstwa⁸⁰. Autorka *Pieśni* postrzega Maryję jako najlepszą Siostrę, Matkę i Przyjaciółkę:

Błogosławiona! O nowino rzadka –
Panna-ś przy pannach, a przy matkach Matka,
Pani-ś przy sługach, Krolową-ś przy siostrach,
cześć ziemi, chwała niebios, pieków postrach.

[Ks. II, *Pieśń* 5, 93–6]

Nie dziwi również zastosowanie w tych „macierzyńskich” fragmentach *Pieśni* stylu słodkiego, spopularyzowanego przez Pontanową wersję historii Bożego Narodzenia, pióra Stanisława Grochowskiego, a później utrwalonego w tradycji kołędowej. Zdrobnienia oraz koncentracja na nieistotnych z punktu widzenia teologii szczegółach cechują również inflancką poetkę:

Pan z Tobą! Mowie gdyś uczyła Słowo,
przez które stał się świat z całą budową.
Pan z Tobą! Gdy się ożywał Pan świata
po dziecinnemu: „Papa! mama! tata!”.
Pan z Tobą! Kiedyś, siedząc, panów Pana
na w obłęcz zgięte sadziła kolana.
Ba, jak w pierścieniu brylant oną dobą,
Pan był nad Tobą, Pan, Maryja, z Tobą.
Pan był nad Tobą, gdyś pod Synka nogi
padła raz skrycie jak Bogu nad bogi;
Pan był pod Tobą, gdy Dziecina miła
jako swej Matce do nóg się chyliła.

[...]

Pan z Tobą, gdyś Go, wpadłszy w afekt żywszy,
ocałowała, szyjkę obłapiwszy;
Pan z Tobą, kiedy-ć Syn równym zwyczajem
twarz, oczy, usta ocałował wzajem.

[Ks. II, *Pieśń* 4, 81–92, 105–8]

W powyższym opisie łączą się, umiejętnie splatając i zarazem dopełniając, dwa porządki: ludzki i sakralny; fraza „Pan z Tobą”, będąca częścią *Pozdrowienia anielskiego*, posłużyła bowiem poetce do swoistej medytacji nad tajemnicą Wcielenia. Jako że wykracza ona poza horyzont ludzkiego doświadczenia, poetka zastosowała interesujące koncepty, opierając je na grze słów implikujących różne znaczenia, co nadaje całości efekt paradoksalnych konstatacji (Maryja uczy mowy swe dziecko, będące zarazem

⁷⁹ Zob. tamże, s. 215.

⁸⁰ Tenże, *Wprowadzenie do lektury*, s. 8.

Słowem, znakiem Boga i głównym symbolem Logosu). Przedstawione przez poetkę powszechne czynności macierzyńskie są replikowane analogicznym działaniem Chrystusa, który został przedstawiony dwuwymiarowo: jako dziecko i jako Bóg, a każda z tych perspektyw jest tu równie ważna. Najciekawszy w opisach uciekających się do familiaryzacji *sacrum* jest koncept językowy poetki, owa „niezgodna zgodność” obrazu, który jest prawdziwy tylko wówczas, gdy uwzględnimy oba wymiary przedstawienia. Prawa ludzkie i prawa teologiczne współegzystują z sobą:

Co na to, Matko? – „Ach, mój Synu drogi,
Ci się nie godzi padać pod me nogi!
Wiesz, żeś Ty Bogiem, najmiłsza Dziecino,
a jam niewiastką, a jam człowieczyzną.”
Co na to, Synku? – „Wiem to, Matko droga,
że czcić niewiastę nie jest rzeczą Boga,
jednak godzi się, należy, przystoi,
aby Syn Matce cześć oddawał swojej.”
Cóż ja tu rzeknę? O Matko! o Synie!
Ja te pogodzę spornostki jedynie:
mi słuszną upaść pod stopy obojgu,
oby i umrzeć między Wami dwojgu!

[Ks. II, *Pieśń 4*, 93–104]

W tym zdialogizowanym fragmencie utworu poetka pozoruje rozmowę pomiędzy Matką i Synem, zdającymi sobie sprawę ze złożoności ich wzajemnej relacji, która wydaje się paradoksalna. Poetka znosi tę opozycję znaczeń poprzez własną optykę. Podmiot bowiem, niepomny na różnice teologiczne, chce oddać cześć obu tym postaciom. Perspektywa wiary jest bowiem „rzeczą człowieka” i to on musi sobie poradzić z owymi zawikłanymi problemami.

Wskazówką dla zrozumienia postaci Maryi w dziele Benisławskiej może być myśl Hildegardy z Bingen, która w najbardziej wyczerpujący sposób opisała znaczenie, jakie postać ta niesie dla każdej wierzącej kobiety. Święta połączyła bowiem dwa aspekty kobiecości uosabiane przez Maryję: dziewictwo i macierzyństwo, podobnie jak czyni to Benisławska: dwa wymienione aspekty łączą się w Maryi, tworząc uniwersum symboliczne, którego nie trzeba i nie można rozdzielać; jest to uniwersum kobiecego doświadczenia uosobionego w jednej postaci⁸¹. To połączenie dwóch przeciwstawnych elementów, nie ma jednak charakteru wykluczającego i opozycyjnego, a stało się przedmiotem feministycznej krytyki teologicznego wizerunku Marii: zwykła kobieta fizycznie nie może być przecież jednocześnie – jak Maryja – zarówno dziewicą, jak i matką⁸². Podkreślenie tego rozdzwisku pojawiło się w literaturze polskiej między innymi w tłumaczeniu fragmentów *Liturgii Loretańskiej* Erazma z Rotterdamu, znanym pod tytułem *Modlitewnika Ptaszyckiego*. Oto fragment tego polskiego tłumaczenia:

⁸¹ Na temat feministycznego odczytania tekstów mariologicznych Hildegardy z Bingen zob. E. Adamiak, *dz. cyt.*, s. 126.

⁸² Na temat krytyki wizerunku Maryi zob. tamże, s. 237–242.

Panna Maryja, ta oblubienica miała, z którym pod jednym przykryciem mieszkała, a wszakoż dla przyścia nieznaomej personej lękała się, każdej rzeczy i też przepiecznej obawiając się. Iż z oblubieńcem ślub brała, uczyniła to dla żydowskiego zwyczaju, uczyniła na rozkazanie ojca i matki swej, a wszakoż dziewictwo było jej zawždy w umyśle, co oznamiła jest, gdy rzekła: „Męża nie uznawam”, tym okazując wieczną stałość umysłu swego w dziewictwie. Wieleć tych jest, które hańba odstrasza od pokalenia cielesnego, ale Panna Maryja, iż prze miłość czystości nie dbała o hańbę niepłodności, oboje zasłużyła, to jest, iż dziewicą będąc, Boga porodziła⁸³.

Autor kazania, które prawdopodobnie było przeznaczone dla kobiet, podkreśla tu rangę fizycznego dziewictwa Marii, mającego stanowić wzór dla wszystkich kobiet, a więc także dla mężatek, które pomne na czystość Matki Boskiej, powinny zachować dziewictwo przynajmniej „w umyśle”⁸⁴. Dalej Erazm, powołując się na inną, powszechnie przypisywaną Maryi cechę posłuszeństwa, kontynuuje swe rozważania:

Nie była nigdy żadna żona, która by uczciwi była posłuszna męża swego nad Pannę Maryją, Bożą Matkę. Niechaj słuchają tego wszechny, którzy chwalą Pannę Maryją. A coż to rzeką młode panie, które dla cudności a młodości swej harde, gardzą swymi oblubienicy? Coż też rzeką panie matrony, które czasem mężom swym posąg wymiatują na oczy, czasem i z domów mężę wypędzają nie jinak, jedno jakoby one paniami były, a nie żonami?⁸⁵

Interpretacja postaci według patriarchalnych wzorców sytuuje się na przeciwnym biegunie znaczenia, jakie Maryja zyskuje w teologii feministycznej. We wspomnianej już myśli Hildegardy Matka Boska nie jest przeciwstawiona Ewie, ale współtworzy wraz z nią pewne *continuum* kobiecości, w którym Ewa jest traktowana jako przodkini Maryi, a Maryja jako córka Ewy⁸⁶. Tak rozumiana figura maryjna byłaby więc doskonałym wzorem dla każdej kobiety, niezależnie od jej statusu i roli społecznej – obrazuje bowiem dwa dopełniające się aspekty kobiecego doświadczenia, które występują wszędzie, niezależnie od kultury: zarówno dziewicy, jak i matki. Obraz Maryi u Świętej Hildegardy z Bingen, a później u Christiny de Pizan, która nazywa Marię „głową

⁸³ Cyt. za: R. Mazurkiewicz, *dz. cyt.*, s. 173. J. Łoś, na podstawie roślinnego ornamentu, datuje powstanie tekstu na lata ok. 1530–1540.

⁸⁴ Myśl o trwałym dziewictwie Maryi (pierwsze wzmianki pojawiają się w II wieku), choć w tekście Biblii nie jest jasne czy greckie słowo *parthenos* (dziewica) jest adekwatnym określeniem Matki Chrystusa, ponieważ w Starym Testamencie, w Proroctwie Izajasza słowo to nie występuje w ogóle. Zamiast niego pojawia się natomiast niejednoznaczne określenie *alma*, które w języku żydowskim oznacza dziewczynę dojrzałą płciowo do zawarcia małżeństwa. Dziewictwo w starożytnym Izraelu było wymagane od kandydatek na żonę, ale samo pojęcie *alma* go nie implikuje. Wieloznaczność tekstów biblijnych, a także chrystologiczne spory pierwszych wieków, powodują, że dziewictwo Maryi staje się przedmiotem odrębnych rozważań. W tradycji teologicznej wyodrębnia się trzy jego fazy: *ante partum*, *in partu*, *post partum*, które odnoszą się do stanu sprzed urodzenia Jezusa, jego urodzin (dziewictwo w trakcie porodu), a także stanu po urodzeniu Chrystusa. Pierwsi myśliciele chrześcijańscy mieli rozbieżne zdanie na temat statusu dziewictwa Marii. Ostatecznie wygrał pogląd świętego Augustyna, który w przeciwieństwie do Orygenesa i Bazylego (zwolennicy braku zachowania czystości Marii po porodzie Jezusa) był zdania o stałym dziewictwie Matki Boskiej (zob. E. Adamiak, *dz. cyt.*, s. 101–102).

⁸⁵ R. Mazurkiewicz, *dz. cyt.*, s. 176.

⁸⁶ E. Adamiak, *dz. cyt.*, s. 126.

kobiet”, nawiązuje zatem do ukształtowanego przez sobór w Efezie wzorca *theotokos*⁸⁷. W sposób metaforyczny na płaszczyźnie antropologicznej tak rozumiana Matka Boska uosabia w pełni mit kobiecości i jest zarazem figurą bogini wolnej od paradoksów, których nie uniknęłaby ona jako zwykła kobieta.

Resumując, Maryja w poezji Beniśławskiej została wykreowana zgodnie z tradycyjnym sposobem obrazowania, wykorzystującym metaforę biblijną, zwłaszcza Pieśń nad Pieśniami oraz Objawienie św. Jana. Motywy te były stosowane na szeroką skalę w religijnej poezji staropolskiej. Poetka nie stroniła od zmysłowych opisów Matki Boskiej, które w sposób pośredni wskazywały także na jej ludzką naturę. Natura ta nie przeszkodziła autorce w uwypukleniu zasług Matki Boskiej w kwestii zbawienia ludzkości, jawiących się jako konieczne, co było niezgodne z teologią, w której Maryja jest jedynie pośredniczką w udzielaniu łask, a nie jej gwarantem.

1.5. CHRYSZTUS

Beniśławska nie poświęciła Chrystusowi osobnej księgi *Pieśni sobie śpiewanych*. Postać ta pojawia się oczywiście, jak przedstawiono to powyżej, w kontekście maryjnym. Tak jest choćby w *Pieśni 6 I błogosławiony owoc żywota Twego Jezus* (Księga II), w której poetka połączyła wizję bożonarodzeniową z tematyką pasyjną.

Chrystus obecny jest jednak przede wszystkim w Księdze III *Pieśni*. Zamieszczone w niej wiersze nie są, jak chciał Borowy, utworami o „charakterze okolicznościowym”⁸⁸, a poetyckimi medytacjami nad pasją i cierpieniem Chrystusa, ujętymi w formę mistycyzującą (poetka kontempluje pasję Chrystusa i dość jednoznacznie kreśli Jego obraz za pomocą kategorii religijnej liryki erotycznej). Z tego względu staną się one przedmiotem bliższej analizy w następnej części pracy. Tutaj zajmiemy się jedynie opisem cech oraz znaczeń nadawanych Synowi Boga, bez odniesienia do mistycyzmu; zadanie to wymaga sztucznego podziału przedmiotu analizy, ale zarazem pozwoli uporządkować aspekty chrystologiczne *Pieśni sobie śpiewanych*.

Obraz Syna Bożego w *Pieśniach* jest mało zróżnicowany. Zgodnie z barokową wyobraźnią dewocyjną, Jezus przedstawiony został zwłaszcza jako bohater pasji i zarazem skrzywdzony przez człowieka Bóg. W tym celu poetka wykorzystała informacje zawarte w Ewangeliach św. Mateusza i św. Łukasza, tworząc syntetyczne opisy znanych zdarzeń:

Miłość zhydzona – Jezus u Judasza,
szczerłość zhańbiona – Jezus u Kajfasza,
mądrość wyśmiana – Jezus u Heroda,
u wszystkich buntem – Jezus wszystkich zgoda;
w ohydzie miłość, szczerłość w pohańbieniu,
w wyśmianiu mądrość, zgoda w posadzeniu,

⁸⁷ W jednym z utworów Beniśławska wspomina Cyryla Aleksandryjskiego i wyszydza Nestoriusza, potępionego przez sobór efeski.

⁸⁸ W. Borowy, *Beniśławska*, s. VIII.

by, nienawisne, nas sobie zbraciła,
by z zdrađ i głupstwa, i zwad opłaciła.

[...]

Jezus przed sądem – niewinność żelżona,
Jezus u słupa – całość skaleczona,
Jezus przy berle – majestat w igrzysku,
Jezus w koronie – Słowo, ach, w ciernisku;
niewinny żelżon, by winnych wymówił,
zdrowy w kalectwie, by chorych uzdrowił,
majestat wyśmian, Słowo cierniem skłote,
za naszą pychę i za naszą psotę.

[Ks. II, *Pieśń* 6, 133–40, 157–64]

Poetyckość opisów cierpienia Chrystusa została tu skonstruowana za pomocą metafor-wyliczeń, których amplifikacją stały się ułożone w porządku chronologicznym (znanym z Nowego Testamentu) wydarzenia z ostatnich chwil życia Jezusa. Te wyliczenia, uzupełniające literackie obrazy Boga, mają charakter równoważnikowych paralelizmów składniowych, przypominających nieco poetykę litanii. Całość tworzy modlitwę–afekt, której przedmiotem jest nie tyle konkretna prośba o łaski, ile ekspresja emocji.

Emocjonalność wpływa na główną oś tematyczną wszystkich utworów chrystocentrycznych: ich przedmiotem jest przede wszystkim gorące uczucie do Syna Bożego. Uczucie to prowadzi do fascynacji Jego pasją i krwią (w mniejszym stopniu, popularnym w żeńskich zakonach, kultem ran). Ta ostatnia jest pożądanym przez podmiot napojem:

Nie przestawaj mię nigdy, o Jezu mój miły,
poić krwią Twoją świętą z drogich ran wylaną.
Krew ta słabej duszycy mej dodaje siły
i napełnia radością niewypowiedzianą.

Two rany są miłości niebieskiej kielichem,
która precz wszystkie goni złe miłości z lichem.
Tego się dusza moja upiwszy kielicha,
zapomina na cały świat ten i na siebie,
a do Boga jednego nieprzestannie wzdycha
i ni o czym nie myśli, jak tylko o Niebie [...]

[Ks. III, *Pieśń* [12], 1–10]

Spojrzenie nakierowane na cielesne aspekty męki Chrystusowej, przez którą manifestowała się zarówno miłość, jak i poświęcenie, było propagowane w klasztorach jezuickich i u dominikanów. Kult krwi, poza kultem Serca Jezusowego, stał się jedną z najbardziej rozpowszechnionych barokowych tendencji religijnych i zarazem symbolem katolicyzmu, który w wieku XVIII musiał przeciwstawiać się szerokim tendencjom jansenistycznym, rugującym z życia wiernych sensualne znaki religijności.

Tradycja, z której korzystała Beniśławska, miała długą historię, a jej źródła można odnaleźć w Biblii, w której już w Starym Testamencie krew baranka paschalnego była

symbolem ocalenia Izraelitów od śmierci (Wj 12, 13). W Nowym Testamencie wspomniano z kolei o krwi Syna Bożego jako mierze Jego miłości i poświęcenia (1P 1, 18). Ten kontekst jest dla poetki najważniejszy, ale warto dodać, że symbolika krwi jako znaku narodzin (w tym wypadku narodzin duchowych), lekarstwa i ocalenia przed śmiercią była starsza i powszechna dla kultur antycznych obszaru śródziemnomorskiego⁸⁹.

Metaforyka cielesna niejako „konstruuje” obraz Chrystusa w *Pieśniach sobie śpiewanych*, wpisując się w ciąg barokowych wyobrażeń o Jezusie cierpiącym, tak popularnych w siedemnastowiecznych mesjadach⁹⁰. Jednym z najbardziej zapadających w pamięć obrazów jest opis ukrzyżowanego Chrystusa z *Pochodni Miłości Bożej* Kaspra Twardowskiego:

Mózg tarnie zboldło i głowę zorało
ciało tłuczone i krwią zasiniało.
[...]
Szyja z swojego miejsca wysadzona,
drzewo złamało plecy i ramiona;
ręce i nogi srodze przekowane,
rumienią się krwią zafarbowane⁹¹.

U Benisławskiej nie ma „pornografizacji” cierpienia, hiperbolizowania w sposób przesadnie naturalistyczny wizji męki Jezusa⁹². Poetka, choć porusza się w perspektywie naznaczonej przez cielesność pasyjną, balansuje na granicy znaczeń skrytyzowanych w obrazach męki Pańskiej, „zmiękcza” i zarazem erotyzując cierpienie Boga (*compasio cum Christo* uzyskała wówczas bardziej sensualny wymiar), co było zabiegiem typowym w barokowej poezji:

Jezus w policzkach – nietkliwość rażona,
Jezus w płwocinach – piękność zeszpecona,
Jezus w pospółstwie – wiara w niewierzeniu,
Jezus w farużach – świętość, ach, w zbluźnieniu.
[Ks. II, *Pieśń* 6, 169–72]

Podobny opis pojawił się wcześniej u Kaspra Miaskowskiego, który w swej mesjadzie również zestawiał dwa obrazy o przeciwnym ładunku estetycznym, wywołującym szok u odbiorcy: „Dwie śliczne perły, dwie wabne oczy / plugawa flegma na hańbę

⁸⁹ O symbolice krwi w literackiej kulturze Grecji antycznej i starożytnego Rzymu zob. A. Wołek, *Metaforyka i symbolika krwi w tradycji antycznej*, „Juvenilia Filologorum Cracoviensium” 2013, t. 6, s. 209–218.

⁹⁰ Na temat obrazu pasji w barokowych tekstach literackich zob. M. Pasek, *Strategie obrazowania ciała Chrystusa w wybranych barokowych utworach pasyjnych*, „Meluzyna” 2018, nr 2, s. 37–53.

⁹¹ K. Twardowski, *Pochodnia miłości Bożej*, s. 37.

⁹² Również Kochowski potraktował temat w sposób dość powściągliwy, choć można dostrzec u niego pewną fascynację martyrologią: „Już nie została / Żadna część ciała / Bez plag, bez rany”, wskutek czego można było „Przejrzeć do kości / Wszystkie wnętrzości” (zob. W. Kochowski, *Chrystus cierpiący, według tekstu Ewangelii świętej wierszem polskim wystawiony*, Kraków 1681, s. 28).

moczy”⁹³. Benisławska nie odwołuje się tu jednak do symboliki Kantyku Salomono-
wego, poprzestając na własnych conceptach i skojarzeniach męki z obrazami czystości
i niewinności. Jej poetycki indywidualizm jest jednak ograniczony, a wyobraźnia, jak
już powiedzieliśmy, w znacznej mierze zdeterminowana przez religijną emblematykę.
To ona bowiem stoi za następującym po opisie pasji zdramatyzowanym zwrotem do
Maryi, odnoszącym się do prefiguracji cierpienia Matki Boskiej (Łk 2, 35):

Cóż w Tobie, Matko? Ach, cóż, cóż tu rzeczem?
W Tobie, o Matko, Jezus srogim mieczem.
„Ach nie, nie Jezus, ty okrutny kacie!”
Ach, nie kat, Matko – jam miecz w Synie na Cię.
[Ks. II, *Pieśń* 6, 173–176]

Interpretacja proroctwa Symeona u poetki nie zaskakuje, bowiem mieczem, przy-
czyną cierpienia, które rozrywa serce Maryi, jest grzeszny podmiot, poetka, będąca tu
przedstawicielką ludzkości. Krew i ciało Chrystusa są więc w tej perspektywie znakami
ofiary za grzechy ludzi i symbolem miłości Boga do człowieka:

Tyś rany srogie i krzyż poniosł srogi,
bym ja do śmierci od węża rażona,
wiecznego życia nie zgubiwszy drogi,
była bezsytnym szczęściem obdarzona.
[Ks. III, *Pieśń* [6], 9–12]

Chrystus jest tu Zbawcą człowieka, wzorem do naśladowania i zarazem obietnicą
raju. Człowiek zaś – zagubionym w świecie wędrowcem, na którego – przy zboczeniu
z prawidłowej drogi – czyha szatan. Ten znany z perspektywy potrydenckiej (a wzo-
rowany na *devotio moderna* z Tomaszem à Kempis na czele) postulat podążania ścieżką
wytyczoną przez Syna Bożego u Benisławskiej jest wyraźnie zauważalny:

O, jako ten mi stokroć jest błogosławiony,
co zawsze krzyż swój dźwiga chętnymi ramiony,
a w ślady Pańskie i z serca, i z dusze
kroki wielkimi i sporymi kłusze!
[Ks. III, *Pieśń* [5], 1–4]

Motyw, choć nie jest u poetki dominujący, to jednak po raz kolejny poświadcza jej
zakorzenienie w tradycji pobożności barokowej, propagowanej przez zakony kontre-
formacyjne.

Mniej wyeksponowany w *Pieśniach sobie śpiewanych* jest wątek bożonarodzeniowy,
który interesująco spleta się tu z symboliką kosmiczną. W znanym nam już utworze
Księgi II autorka zestawia obrazy za pomocą antytez opartych na metafizyce światła
i ontologii przestrzeni, które przypomną do pewnego stopnia *Pieśń o Narodzeniu Pań-
skim* Franciszka Karpińskiego:

⁹³ K. Miaskowski, *Historija na godziny kościelne rozdzielona gorzkiej męki i okrutnej śmierci Boga Wcielo-
nego Jezusa Pana*, [w:] tenże, *Zbiór rytmów*, s. 81.

Lew silny czartu z pokolenia Judy,
 Lew straszny wszystkim – o cudo nad cudy! –
 w szopie przy bydle mieni się w Baranka,
 nie darmo-ś, Panno, podślała mu sianka.
 Ten, który dzielnej wszechmocności ręką
 odlewał gwiazdy, planety z Jutrzeńką,
 zbudował niebo z podniebnym budynkiem –
 podłym stolarza rzemieślnika Synkiem.
 [...]

 Jezus w stajence – światłość z światła w ścieniu,
 Jezus w kolebce – niezmierność w zamknięciu,
 Jezus w pieluchach – Samson skrępowany,
 Jezus przy żłobie – w nędzy Pan nad pany;
 światłość zaćmiona, by nas oświeciła,
 niezmierność w kresie, by nas rozszerzyła,
 za wszystkich jeden Samson skrępowaniem,
 Pan w nędzy, aby ubogi był panem.
 [Ks. II, *Pieśń* 6, 93–100, 109–116]

Ten „kolędowy” ton występuje tylko w jednym utworze inflanckiej poetki, ale cytowany tu fragment jest godzien wzmianki ze względu na fakt, że to najlepszy fragment poetycki dzieła Benisławskiej. Nagromadzenie anafory, antytezy, paralel składniowych i paradoksów ontologicznych oraz umiejętne połączenie stylu Pontana (panna ścieląca sianko) z wizją kosmiczną i apokaliptyczną (Lew Judy jako symbol Chrystusa z Ap 5, 5) sprawiły, że obraz ten zapada w pamięć w znacznie większym stopniu, niż zaprezentowana w tomie pasja Chrystusa. Niewykluczony wpływ tego fragmentu na dzieło Karpińskiego, a już co najmniej analogie z nim, potwierdzają jego wyjątkowość i siłę poetycką⁹⁴.

Chrystus jako Stwórca świata pojawia się u poetki częściej. Syn Boży jest w tych opisach przedstawiony jako władca rządzący światem, w czym przypomina trochę ikonograficzną wizję oddalonego *Salvator Mundi*, Zbawcy świata, zdystansowanego od pojedynczego człowieka⁹⁵:

Wszechmogącego Ojca o Synu jedyny,
 Twórco nieba i morza, i ziemskiej niziny,
 nic nie ma świat ogromny, nic krąg niebios złoty,
 co by nie z Twych rąk wyszło i nie z Twej roboty.

⁹⁴ Karpiński napisał *Pieśń o Narodzeniu Pańskim* na przełomie lat 1791 i 1792. Kolęda powstała w Zabłudowie koło Białegostoku, a jej autor prawdopodobnie odwiedzał pałacową bibliotekę Branickich. Tam mógł zetknąć się z tomem Benisławskiej *Pieśni sobie śpiewane*. Mógł on również poznać tę poezję wcześniej, jako że dzieło było dystrybuowane w warszawskich księgarniach (zob. T. Chachulski, *Komentarze*, s. 212). Za zwrócenie uwagi na siedzibę Branickich bardzo dziękuję recenzentowi książki, profesorowi Tomaszowi Chachulskiemu.

⁹⁵ Zob. najbardziej znane przedstawienie tych motywów na obrazie Leonarda da Vinci *Salvator Mundi*, na którym Chrystus trzyma w prawej ręce przezroczystą kulę-wszechświat przedstawiony zgodnie z ptolemejskim modelem rzeczywistości (1506–1513).

Ty, siedząc po prawicy na niebie bogatem,
wszystko żywisz i całym rozporządzasz światem,
Ty nad lichotą naszą litością niemalą
z miłości ku nam zjęty bierzesz ludzkie ciało.

[...]

Tobie wszystkie niebieskie i pułki, i chory
w dzień i w nocy śpiewają jutrznie i nieszpory,
Ciebie Duch Przenajświętszy z swego przyświadczenia
czyni jedynym Sprawcą naszego zbawienia.

[Ks. III, *Pieśń* [9], 5–12, 17–20]

Poetka, wychwalając Chrystusa, zastosowała konwencję psalmu pochwalnego (Ps 148, 7–13) podkreślając te cechy Jezusa, które zwykle odnoszą się bezpośrednio do Stwórcy. W znanej nam już konwencji jest więc Chrystus-Bóg przyczyną sprawczą i celową życia, które winno swym istnieniem czynić Mu chwałę i zarazem potwierdzać moc *sacrum*. Analizując zacytowany fragment, mamy wrażenie, że poetka zmieniła jedynie bezpośredniego adresata modlitwy (Boga na Chrystusa), pozostawiając wszystkie psalmiczno-czarneńskie klisze opisu działania Stwórcy.

Wątki pasyjne, a w mniejszym stopniu bożonarodzeniowe i kosmiczne, konstruuja dość jasny obraz Syna Bożego na kartach *Pieśni*. Jezus jest w nich przede wszystkim Bogiem cierpiącym za ludzkie grzechy, rzadziej zaś Bogiem-Stwórcą i epizodycznie, Emanuelem (W *Pieśni* 6 Księgi II).

Należy tu jeszcze wspomnieć o postawie podmiotu wobec tej postaci. W dwóch pierwszych częściach dzieła stolnikowej litewskiej prośby do adresatów były w znacznej mierze zdeterminowane przez treść *Modlitwy Pańskiej* i *Pozdrowienia anielskiego*; to prośby o zmiłowanie i wspomnienie – a w przypadku Boga – także o możliwość oglądania Go twarzą w twarz (synonim pomyślnej eschatologii i poznania życia wiecznego). W przypadku Chrystusa prośby nie są tak wyraziste (poza pragnieniami mistycznymi) i w zasadzie ustępują pola potrydenckiej pedagogice chrystologicznej. Podmiot pisze bowiem raczej o prawidłowym zachowaniu osoby wierzącej, aniżeli o suplikach do Syna Bożego:

Kto kocha Jezusa całym sobą, zatem
niech się uczy pogardzać tym obłudnym światem.
Człek przyłgniony ku złotu, honorom i chwale,
nie potrafi Jezusa kochać doskonale.
Pogardź wszystkim, chciej Chrysta osiągnąć jednego,
tak osiągniesz cokolwiek pod niebem dobrego.
Chrystus z oczu łzy otrze, a gryzoty z duszy,
Chrystus precz wszelkie z serca bojaźni wyruszy.

[Ks. III, *Pieśń* 7, 1–8]

Zalecenia te realizują chrześcijański motyw *contemptus mundi*, który uzupełniał koncepcję *vanitas*, postrzegania świata jako pustej i zarazem zwodniczej formy. Fragmenty są w pełni dewocyjne, a ich retoryczność podporządkowana jest perswazji

ćwiczenia duchowego, nauki pogardzania światem materialnym. To raczej poetyckie ćwiczenia duchowe, które prowadzą do życia wiecznego poprzez *via crucis*:

Jezus, któremu służyć – godność wszelka,
Jezus, którego kochać – świętość wielka,
Jezus, za którym iść jest pierwszą chwałą,
a dojść Jezusa – szczęśliwością całą.

[Ks. II, *Pieśń 6*, 17–20]

Prostota i powtarzalność są zarazem siłą i słabością cytowanego fragmentu, a zastosowane tu zabiegi sprawiają, że cały utwór (*Pieśń 6* Księgi II) jest dość nierówny. Te pasujące raczej do późnobarokowej pobożności frazy (można sobie wyobrazić na przykład Mikołaja Karola Juniewicza jako autora tekstu) przeplatają się z fragmentami takimi jak ten, który być może zainspirował kolędę Karpińskiego. Są one przede wszystkim banalne i mają charakter prostych klisz, tak typowych dla późnobarokowej religijności. Być może Benisławska nie miała pomysłu na bardziej indywidualne rozwinięcie poezji chrystocentrycznej, być może też nie było to dla niej ważne w perspektywie utworów mistycznych, w których Jezus jest przede wszystkim Oblubieńcem. Wszystkie inne Jego cechy schodzą wówczas na drugi plan.

1.6. DIABEŁ

W *Pieśniach* pojawia się również główny antagonistą Boga. Jego obraz jest dwojaki – z jednej strony ma on cechy zgodne z imaginariem ludowym, z drugiej zaś – pojawiły się w dziele fragmenty, które wskazują na metaforyczne pojmowanie Zła jako braku obecności Boga (motywy augustiańskie). W tym drugim przypadku powodem działania diabła była wola jednostkowa, przez którą człowiek mógł odwrócić się od Stwórcy (co zgodne jest także z ideami *devotio moderna*, której tezy w znacznej mierze przejął protestantyzm)⁹⁶. Autorka przeplatała oba te obrazy, jednak nigdy nie wystąpiły one w tym samym utworze.

Szatan mógł więc ukazać się pod postacią wściekłego zwierzęcia, które boi się religijnych gestów:

Precz, na duszę mą zażarci,
precz pierzchajcie, precz, precz, czarci!
Znak, znak Krzyża kładę drogi,
precz ode mnie, precz stąd, w nogi!
Strach i trwoga, widzę, pada,
zmyka, pierzcha złość szkarada.
Zginiesz, zginiesz, złości wściekła,
prędzej, prędzej leć do piekła!
W imię Ojca... Stój, stój, biesie!
W imię Syna... Stój, gdzie rwiesz się?

⁹⁶ Na temat zmian w strukturze pobożności zob. K. Żukowska, *Późnosednowieczna pobożność jako kontekst dla Reformacji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, LX, z. 4, s. 159–173.

W imię Ducha Najświętszego...
Stój! Czcij Boga ze mną mego!
Stój, lecz jako uwiązany
na łańcuchu, psie, do ściany!
Gryź się, zrzyj się, wściekni, a nie
gabaj – wara! – mnie, brytanie!
[Ks. I, *Pieśń przeżegnanie*, 1–16]

Elipsy, wykrzyknienia i oksytyny oddały tu sugestywnie strach i poczucie zagrożenia ze strony diabła pod postacią szalejącego na łańcuchu psa. Łańcuch ten, podobnie jak sznur języka utworu, zdaje się rwać i napinać do granic możliwości, jednak gest przeżegnania skutecznie chroni podmiot przed złym duchem⁹⁷.

Wyobrażenie diabła pod postacią brytana nie było oryginalne. Spotykamy je na przykład w *Piosneczkach Emanuelowych* Kaspra Twardowskiego, którego wyobrażenia, jak wiemy, miała emblematyczny charakter: „Brytan, przeklęty brytan już siedzi w okowie, / Już umilkł, już na wieki ani się nie zowie”⁹⁸. Postrzeganie diabła jako psa miało swe źródła zarówno w kulturze ludowej, jak i tekstach biblijnych⁹⁹. Na terenach Inflant Polskich brytan, czyli duży, myśliwski pies, był również alegorią innowiercy, którego podobiznę właśnie pod postacią psa obnoszono wokół miasta i palono na koniec procesji (zwyczaj ten można powiązać z kontrreformacją)¹⁰⁰. Pies ten był również używany do popularnych w epoce staropolskiej polowań, stąd też pojawił się w literaturze pośrednio odnoszącej się do polowania:

[...] Że tak pragnę do Ciebie, jak jeleni do zdroja,
który więc, uciekając przed złymi brytany,
często wpada w obierze, lubo nie nagnany,
a gdy widzi, że kupą zewsząd otoczony,
na sieci i oszcypy leci jak szalony¹⁰¹.

W powyższym przykładzie inspirowanym tekstem *Pieśni nad Pieśniami* (8, 14) brytan nie traci swego infernalnego charakteru – przeciwnie, będąc wrogiem połączenia się duszy (tu pod postacią jelenia) z Oblubieńcem – stwarza niebezpieczeństwo

⁹⁷ Jest to zarazem część uznawanego przez kościół rytuału egzorcyzmu (zob. S. Hołodok, *Liturgia egzorcyzmów*. Dostępny: https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TA/TAL/lit_egzorcyzmow3.html [dostęp: 5.05.2022]).

⁹⁸ K. Twardowski, *Kolęda, Nowe lato, Szczodry dzień abo Piosneczki Emanuelowe*, Kraków 1619, s. 99.

⁹⁹ Według D. Forstner określenie „pies” było często stosowane jako nazwa pogardliwa wobec innych ludzi. W Apokalipsie świętego Jana pies jest symbolem inferalnym. W teologii chrześcijańskiej (u św. Ambrożego) w pozytywnym kontekście psami nazywani są wierni (zob. D. Forstner, *dz. cyt.*, s. 202–204). Szatan pod postacią wilka i psa pojawił się m.in. w siedemnastowiecznych kazaniach chorwackich (zob. E. Angyal, *dz. cyt.*, s. 52).

¹⁰⁰ L. Szczerbicka-Ślęk, *Wstęp*, [w:] J.B. Zimorowic, *Sielanki nowe ruskie*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Kraków 1999, s. 9.

¹⁰¹ A.T. Lacki, *XI. Jako pragnie jeleni do źródła wód żywych, tak pragnie dusza moja do Ciebie, Boga mojego*, [w:] tenże, *Pobożne pragnienia*, s. 162.

jej zagłady. Autor zacytowanego utworu, Aleksander Teodor Lacki, podobnie jak Benisławska wykorzystał więc podwójne znaczenie figury psa w polskiej kulturze, która nacechowała „brytana” przede wszystkim w sposób pejoratywny.

Przykładem zaś augustiańskiego pojmowania zła, dopełniającym pierwotne, średniowieczne wyobrażenia diabła jako animalnej postaci nieustannie czyhającej na słabą duszę, jest fragment kolejnego wiersza Benisławskiej, w którym prosi ona Boga – zgodnie ze słowami *Modlitwy Pańskiej* – o to, by nie być kuszoną do złego:

Nie wwodź nas w pokuszenie! W którym widzisz, Boże,
że mniej przejrzała dusza moja przegrać może.
Strzeż mię od takiej wojny, po której bez chyby
nie korona, lecz jeńcze spotykają dyby.
Strzeż mię teraz i dalej, strzeż mię tu i wszędzie,
strzeż mię zewnątrz i wewnątrz, strzeż, póki mię będzie.
Strzeż najbarziej przy zgonie, kiedy niewątpienie
bies najzwawiej naciera – skąd śmierć i zbawienie.

[Ks. I, *Pieśń 8*, 89–96]

Wiersz ten zainspirowany został w największym stopniu starotestamentową historią Hioba. Jak bowiem policzył Chachulski, pięćdziesiąt pierwszych wersów pieśni *I nie wwodź nas w pokuszenie* pochodzi właśnie z tej księgi Starego Testamentu¹⁰². Benisławska zdaje sobie sprawę z wieloznaczności tytułowego wersu, który staje się u niej refrenem, dlatego już na początku utworu wyjaśnia, że owo „wwoodzenie” oznacza brak pomocy Boga w walce ciała i duszy, chwilową niełaskę, prze którą obawa jest stałym motywem *Pieśni sobie śpiewanych*¹⁰³. Moc Szatana – zgodnie z kulturowymi przekonaniem – jest szczególnie duża w chwili śmierci *moribunda*. Stał za nimi dawny, manichejski światopogląd, w którym świat był areną dla działania dwóch przeciwstawnych sił.

Obraz piekła, podobnie jak diabła, jest w tekstach Benisławskiej dwojaki, ponieważ mieszają się w nim dwa wyobrażenia miejsca przebywania dusz potępionych: jedno z nich jest dosłowne i zgodne z barokową wyobraźnią ludową (wystarczy przypomnieć sobie dziełko Bolesławiusza), drugie zaś metaforyczne, bliskie światu *Teologii niemieckiej* i pismom Mistrza Eckharta¹⁰⁴. Zabrakło natomiast w *Pieśniach* wzmianki o czyścicu, który w XVII i XVIII wieku był postrzegany jako miejsce (czasowego) cierpienia, a jego wizerunek przypominał piekło¹⁰⁵.

Analizę wizji piekła zaczniemy od fragmentu skonstruowanego zgodnie z tradycją średniowieczną:

¹⁰² T. Chachulski, *Komentarze*, s. 198.

¹⁰³ Jak ujawnia sama Benisławska w jednym z przypisów, nie jest jej obca platońska teoria materii, przejęta za sprawą idei neoplatoników przez teologię. Rozdźwięk pomiędzy duszą i ciałem obecny stał się także w mistyce reńskiej, m.in. u wspomnianej już św. Mechtyldy i św. Brygidy Szwedzkiej.

¹⁰⁴ *Teologia niemiecka*, tłum. P. Augustyniak, Warszawa 2013, s. 132.

¹⁰⁵ Brak czyścica odnotowano również w rozbudowanej wizji eschatologicznej S.H. Lubomirskiego (zob. G. Raubo, *Barokowy świat człowieka. Refleksja antropologiczna w twórczości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, Poznań 1997, s. 46).

*Święć się Imię Twe we mnie! I za tych, którzy Cię
nie chcą znać za świętego przez niesforne życie,
i za tych, co bluźnierskim pyskiem na Cię wściekle
miotają się z rozpacz, siadłszy wiecznie w piekle.*

[Ks. I, *Pieśń 3*, 109–112]

Dusze potępione, podobnie jak diabeł przypominający wściekłego psa, również mają cechy dzikich zwierząt. Celem strategii zastosowanej przez Benisławską jest, zgodnie z antropologiczną, powszechną wykładnią, oczywista deprecjacja opisanych postaci, które przez nadanie im cech zwierzęcych sytuują się poza porządkiem kultury. W interpretacji tej zarówno szatan, jak i dusze potępione kierują się (czy też kierowały) instynktami i pragnieniami dyktowanymi przez ciało. Świat człowieka postrzegany jest przez Benisławską jako nieustanne zagrożenie duszy i jawi się nam jako miejsce przypominające właśnie piekło:

Tu szatan na nas z pokusami leci,
tu świat zarzuca powabne swe sieci,
tu ciało z duchem, duch walczy z zmysłami.
Módl się, Maryjo, ach, módl się za nami!

[Ks. II, *Pieśń 9*, 21–24]

Nie dziwi więc, że poetka deklaruje niechęć do świata, który nie tylko kiedyś odrzucił Boga, ale także obecnie jest dla człowieka miejscem skrajnie nieprzyjawnym. Potwierdzenie tej tezy to drugi wizerunek piekła, semantycznie powiązany z teoriami *devotio moderna*:

*Bądź wola Twoja, Boże! Oby woli człeka,
oby woli niczyjej nie było do wieka!
Nie byłoby ni piekła, ni diabłów, rzecz jasna,
bo piekło niczym nie jest, tylko wola własna.*

[Ks. I, *Pieśń 5*, 53–56]

Benisławska, utożsamiając piekło z wolą człowieka, powtarza bowiem prawie dosłownie twierdzenia ulubionej książki Lutra, *Teologii niemieckiej*, w której wola człowieka jest „Antychrystem”¹⁰⁶, a samo piekło to nic innego, jak tylko własna wola prowadząca do złego wyboru, a więc grzechu. Ten wysoce spekulatywny wizerunek piekła poetka wzmacnia jeszcze w innym fragmencie, w którym do twierdzenia o własnej woli jako przyczynie istnienia zła dodaje zdanie o piekle rozumianym nie jako konkretne miejsce, ale jako nieobecność Boga:

*Nie wwoź nas w pokuszenie! To jest: w złej godzinie
nie porzucaj w pokusach nas jednych jedynie,
bo od Cię być rzuconym to piekło prawdziwe,
ba, sroższa rzecz niż ogień wiecznożywe.*

[Ks. I, *Pieśń 8*, 77–80]

¹⁰⁶ *Teologia niemiecka*, s. 132.

W wierszu tym poetka udowadnia, że jest świadoma istnienia dwóch odmiennych wizerunków miejsca odbywania wiecznej kary. Wzajemnie przeciwstawiając sobie te dwie wizje piekła, dokonuje ona zarazem ich oceny z perspektywy osoby głęboko wierzącej: gorszą wizją okazuje się piekło będące wynikiem działania woli jednostkowej wbrew woli samego Boga.

Diabeł jest u Beniśławskiej związany zarówno z piekłem, jak i ze światem, który stanowi dla niego „terytorium” polowań na dusze. Te ostatnie narażają się na potępienie poprzez błędne (bo niezgodne z wolą Boga) wybory egzystencjalne, będące pożywką Szatana. Piekło to miejsce zarówno nieobecności Stwórcy (posiadania woli własnej), jak i typowy barokowy *locus horridus*, przestrzeń makabreski z jej hiperbolicznym instrumentarium. Postawa podmiotu wobec diabła nacechowana jest przede wszystkim strachem i świadomością obecności zła, czasami jednak ujawnia się również religijna pewność wygranej w tej nierównej walce (w utworze *Pieśń Przeżegnanie*). Najwięcej odniesień do Złego odnajdziemy w księdze I poświęconej Bogu, którego obraz nie byłby pełny bez Jego przeciwnika. Również w części maryjnej pojawiły się wzmianki o Szatanie, ale są one bardziej epizodyczne i stanowią opis zagrożenia, przed którym ma chronić modlitwa do Matki Boskiej. Bardziej interesujące jest powiązanie koncepcji zła z wolną wolą, wykazujące związki z tradycją teologiczną religii reformowanej oraz mistyką (zwłaszcza najwcześniejszą reńską mistyką kobiecą, która wpłynęła na ukształtowanie się myśli terejańskiej). Beniśławska zapewne zaczerpnęła tę koncepcję z lektur kobiet-mistyczek (a nie wprost z tzw. „nowej pobożności”), być może również z teorii świętego Augustyna. Przedstawienie przez poetkę dwóch wizerunków piekła i Szatana świadczy o złożoności kultury, w której te dwa obrazy współegzystowały.

1.7. ANIOŁOWIE I ŚWIEĆCI

Kolejnym elementem świata nadprzyrodzonego są w *Pieśniach* pomniejszych postaci należące do sfery *sacrum*. Zajmijmy się nimi przez chwilę.

W sakrosferze dzieła inflanckiej poetki pojawiają się nieliczne wzmianki o aniołach. Większość fragmentów pochodzi z Księgi II w całości poświęconej Maryi (dwa utwory maryjne występują także w Księdze I). Pomimo zakorzenienia tekstu w modlitwie, w której ważny jest posłaniec Boski i Anioł Zwiastowania, poetka nie koncentrowała się na tej postaci, całkowicie nakierowując swoją uwagę na Maryję. O Gabrielu możemy jedynie przeczytać:

Błogosławionaś pomiędzy niewiasty!
Anioł nawiedza z nieba Cię skrzydlasty,
Anioł ośmiela, Anioł Ciebie śławi,
Anioł pozdrawia, Anioł błogosławi.

[Ks. II, *Pieśń 5*, 85–88]

Rola Bożego Posłańca jest całkowicie podporządkowana Maryi i zarazem epizodyczna, autorka bowiem nie rozwija angelologicznego potencjału tej postaci, nie kojarzy

go z miłością i nie wspomina o schrystianizowanym Amorze, co było typowe dla barokowych romansów duchowych i poezji opartej na europejskiej emblematyce¹⁰⁷. W zasadzie postać anioła służy jej jedynie do porównania – kilkakrotnie wspomina, że Maryja zajmuje wyższe miejsce w hierarchii bytów niż aniołowie, a wątek ten jest całkowicie skonwencjonalizowany:

Wyższaś, o wyższa jest nad cherubiny,
Wyższaś, o wyższa jest nad serafiny.
Wyższaś nad wszystkich na niebie i ziemi.
Grzech nasz Cię wyniośł – módl się za grzesznemi!
[Ks. II, *Pieśń 8*, 109–112]

Ta poetycka gradacja wznosząca prowadzi do apoteozy Matki Boskiej i ma charakter instrumentalny. Warto jednak zauważyć, że autorka zarysowuje tu hierarchię znaną w świecie chrześcijańskim, układ bytów zaprezentowany w dziele *O hierarchii niebiańskiej* Pseudo-Dionizego (V/VI wiek), w którym uczony podzielił byty anielskie na dziewięć chórów¹⁰⁸. Najbliżej Boga są właśnie serafini i cherubini (teolog wymienił jeszcze trony), którzy u Benisławskiej – zgodnie z tradycją – oznaczają byty najdoskonalwsze ze wszystkich aniołów. W pozostałych fragmentach aniołowie zostali wymienieni jako element wszelkiego stworzenia, którego rolą jest pochwała Boga (Ks. I, *Pieśń 2*, *Ojciec nasz, któryś jest w niebie*) i jako po prostu mieszkańcy nieba uczujący z Bogiem (Ks. I, *Pieśń 6*, *Daj nam chleba naszego powszedniego dzisiaj*).

W twórczości stolnikowej litewskiej możemy również dostrzec ślady popularnego w epoce staropolskiej kultu świętych. Poza powierzchowną wiarą w to, co realne i łatwe do wyobrażenia, kult ten wskazuje również na bardziej złożone elementy światopoglądu religijnego. To właśnie *communio sanctorum*, świętych obcowanie jest bowiem znakiem działania łaski Bożej, jak i poświadczeniem rangi człowieczej woli włożonej w działanie zgodnie z Bożym zamysłem¹⁰⁹. Poetka wspomina świętych zagranicznych i rodzimych. Najważniejsi święci obcy to średniowieczne kobiety-mistyczki. Jak pisał Tomasz Chachulski:

Autorka z równym upodobaniem cytowała także siedemnastowieczne wydania objawień słynnych mistyków epoki średniowiecza. Znamienny jest dobór przywoływanych postaci. Pojawia się więc św. Mechtylda (Matylda) von Hackeborn, zakonnica żyjąca w XIII w. (benedyktynka lub cysterka); pozostawione przez nią objawienia pełne są biblijnych obrazów, które święta potrafiła nasycić mnogością barw, kształ-

¹⁰⁷ Na temat roli anioła w barokowej kulturze polskiej zob. D. Künstler-Langner, *Anioł w poezji baroku. Dzieje postaci w kulturze dawnej Europy*, Toruń 2007 (zwł. rozdz. IV: *Barokowe theatrum angelorum. Skrzydłaci bohaterowie polskiej poezji barokowej*) oraz D. Dybek, *Anioł w piśmiennictwie polskim XVII i XVIII wieku*, Wrocław 2012. O sfamiliaryzowanym wizerunku Gabriela w dziełach barokowych zob. tenże, *Dwór Boga (i Archanioł Gabriel) w „Pośle niebieskim” Andrzeja Dębołęckiego oraz w „Poważnej legacji” Aleksandra Obodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 2, s. 167–174.

¹⁰⁸ E. Gilson, dz. cyt., s. 79–80.

¹⁰⁹ Więcej na temat staropolskiego kultu świętych w epoce potrydenckiej zob. P. Urbański, *Natura i łaska w poezji polskiego baroku. Okres potrydencki*, Kielce 1996, s. 95–96.

tów i zapachów – i na nie właśnie zwraca uwagę Benisławska. Z kolei św. Brygida Szwedzka (1302–1373), założycielka zakonu brygidek, autorka objawień, w których autentyczne doświadczenie mistyczne miesza się z tak płomienną wyobraźnią, że teologowie do dziś wahają się, gdzie należy wytyczyć granicę między tymi zjawiskami, nadała owym objawieniom kształt dialogu między Bogiem, Jezusem Chrystusem, Duchem Świętym, Marią Panną, szatanami i nią samą; uduchowiła wypowiedź i tchnęła w nią szczególną dynamikę, której echa z łatwością odnajdziemy w *Pieśniach sobie śpiewanych*¹¹⁰.

Objawienia świętej Mechtyldy mogły być dla poetki jednym z wzorów konstrukcji nieba, dostarczały języka zmysłów, jednego z głównych narzędzi służących do opisu Maryi¹¹¹. Przykładem obrazowania zgodnego z wizją Mechtyldy jest fragment:

Zdrowaś, Maryja! Ty drzewa dziwnego
złotym owocem i liściem dzianego
jesteś Kwiat dziwnie i kształtny, i biały,
którego wonią na świat idzie cały.

[Ks. II, *Pieśń* 2, 73–6]

Ponadto święta Mechtylda tworzyła własne modlitwy bazujące na pacierzu, znana jest bowiem jej wersja „Ojcze nasz” poświęcona duszom czyśćcowym, a także indywidualne wersje *Pozdrowienia anielskiego* poświęcone Niepokalanemu Poczęciu¹¹². Również święta Brygida Szwedzka¹¹³ pojawia się w *Pieśniach sobie śpiewanych* kontekstowo, w maryjnej części tomu jako autorka objawień, z których poetka czerpała swą wiedzę o Matce Boskiej:

Za kogo módl się? Módl się za grzesznymi.
Więc módl się za mną pomiędzy innymi,
za mną, grzesznicą, wszak rzekłaś Brygicie,
iż grzesznym Matką bywasz pospolicie.

[Ks. II, *Pieśń* 9, 81–4]

W objawieniach świętej Brygidy występują dialogujący z sobą Chrystus i Maryja (dialogi ujęte zostały w poetyce mistyki zaproponowanej przez Bernarda z Clairvaux), a przedmiotem owych rozmów są cechy teologiczne Syna Bożego i Jego Matki oraz funkcje *sacrum*. W jednym z dialogów znajdziemy źródło zacytowanego wiersza Benisławskiej:

Mówi Matka Boża: Ja jestem jako matka wszystkich grzesznych, którzy się chcą poprawić i którzy mają wolę więcej już nie obrażać Pana Boga i mam wolę onego grzesznika pod moją obronę przyjąć jako

¹¹⁰ T. Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, s. 13.

¹¹¹ Opublikowane w Rzeczypospolitej pod tytułem: *Zwierciadło duchownej łaski. to jest Dziwne cudownej Pannie zakonnicy i ksieniej Reguły Benedykta s. zakonnic w Oetilstetynie, w Saskiej Ziemi, Mechtildzie w ustawicznej bogomyślności trwającej, niebieskie objawienia*, tłum. J. Gawathowic, Lwów 1645.

¹¹² Tamże, s. 395–400.

¹¹³ *Skarby niebieskich tajemnic to jest Księgi Objawienia Niebieskiego Świętej Matki Brygitty [...] Księżnej Nerycki ze Szwecyj [...] z łacińskich na polskie przełożone przez zakonnika Braci mniejszych Ojców Berndynów*, Zamość 1698.

miłująca matka, obaczywszy syna obrażonego od nieprzyjaciół z ostrymi mieczami za nim goniących. Izali by na ten czas ona nie zastawiła się przeciw niebezpieczeństwu mężnie, aby z rąk nieprzyjaciół syna swego wybawiła i wydarła i na łonie swym z radością zachowała?¹¹⁴

Twórczość obu świętych, Mechtyldy i Brygidy, może stanowić także pewną wskazówkę stylistyczną związaną z tytułami pieśni z Ks. III poświęconych Chrystusowi. Dość jeszcze rozbudowane, opisowe tytuły barokowe (np. *Pieśń 5: O szczęśliwości tych, którzy, wzięwszy krzyż swój idą za Chrystusem*, *Pieśń 6: Wystawia dobrodziejstwa Chrystusowe na siebie i na cały świat wylane*, czy *Pieśń 8: Wyraża się potęga miłości ku Chrystusowi*) w swej formie gramatycznej przypominają tytuły fragmentów dzieł zarówno Mechtyldy, jak i Brygidy, co świadczy o dość dużej zależności autorki (nie tylko obrazowej i teologicznej, ale również tej związanej z formą modlitwy) od przywołanych autorytetów. I tak na przykład w modlitewniku Mechtyldy i jej siostry Gertrudy spotykamy formy medytacyjne skierowane do Chrystusa, znane pod nazwą afektów¹¹⁵. Chodzi tu o krótkie akty strzeliste, w których podmiot kieruje swą uwagę na cierpiącego w pasji Chrystusa, któremu wyznaje gorące uczucie. Tak też jest w jednym z utworów Benisławskiej, w *Pieśni* [13] z części III: „Nic mię od Twego krzyża nie oderwie, Chryste, / żaden strach, żadna męka, żaden kat zaiste” (1–2). Słowa te odpowiadają pisaniem prozą afektom mistyczek niderlandzkich, które mają ten sam chrystologiczny przedmiot modlitwy oraz ujawniają podobne emocjonalne nastawienie modlącego się do sakrosfery. Jednak dopiero trzecia część *Pieśni*, wbrew sygnałom samej autorki (która wspomina Mechtyldę oraz Brygidę w Ks. II) w największym stopniu była inspirowana twórczością mistyczek.

Inni święci również pojawiają się w dziele Benisławskiej, ale ich znaczenie – jak w przypadku wspomnianych wcześniej aniołów – jest raczej marginalne¹¹⁶. Służą oni za przykłady zachowania i pobożności, a poetka ogranicza się do nich przy okazji perswazyjnych zabiegów, takich jak monotonne wyliczenia:

O, łaskiś pełna! Dla każdego człeka,
który się do Cię z ufnością ucieka:
jeszcze się nigdy z ust nabożnych modły
do Twych przesłane uszu nie zawiodły:
modlił się Wojciech – i rozumu dostał,
modlił się Bernard – i wymownym został,
modlił się Polak – i zbił bisurmany,
wzywał Korecki – i spadły kajdany;
modlił się Kostka – i wziął niemieszkanie

¹¹⁴ Tamże, s. 266.

¹¹⁵ *Skarb osobliwszego nabożeństwa, czyli Raj duszy pobożnej, to jest: Prawdziwy i czysty duch najwyborniejszych modłów, po największej części przez samego Chrystusa Pana podanych [...], które z miódopłynnych i boskich objawień świętych i nader Bogu miłych dziewic Gertrudy i Mechtyldy [...] są wyjęte*, Bochnia 1858.

¹¹⁶ Nie do końca odpowiada to późnobarokowej mentalności (zwłaszcza światopoglądowi wielu szlachcianek), bo często przecież zwracano się z intencjami do świętych (były to zwłaszcza prośby o zdrowie oraz życie najbliższych) (zob. B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 67–68).

o, jak cudowne w zakon powołanie,
modli się Blanka – i synka dostaje,
i jak wielkiego w święte obyczaję; [...].
[Ks. II, *Pieśń 3*, 153–64]

Święci są dla poetki autorytetem teologicznym i wzorem postępowania, a przy okazji także świadectwem jej pogłębionej wiedzy o świecie barokowego katolicyzmu. Brak jest jednak w *Pieśniach* modlitw skierowanych do nich bezpośrednio, a poza średniowiecznymi mistyczkami, żaden z nich nie ukształtował w znaczący sposób treści tomu. Wyjątkiem są implicytne (i rzadziej eksplicytne) odwołania do teorii teologów chrześcijaństwa, którym historia również nadała status osób świętych: Bernarda z Clairvaux, Bonawentury czy Grzegorza Wielkiego. Nie ma tu jednak śladu adoracji, a jedynie chęć powołania się na autorytet i dzięki temu, wzmocnienia statusu swojej wypowiedzi:

Pani cierpliwa, ach, i jak cierpliwa!
Słuchajmy, jako Bernard opisywa:
„Gdyby Jej boleść poszła w świat na działa,
wszystkie by razem stworzenia zniszczały”.
[Ks. II, *Pieśń 7*, 113–16]

Święci nie pełnią więc w wyobraźni poetki jakiejś znaczącej roli, co wskazuje na zakorzenienie w poetyce psalmu, wykluczającej kult osób świętych. Nie było ich również w poezji metafizycznej, w której perspektywa opisu koncentrowała się na relacji „ja” – Bóg. Jak starałam się pokazać w rozdziale IV, modlitwa poetycka niejako z natury próbuje upodobnić do tego wzorca; w taki też sposób można wytłumaczyć niewielką rolę aniołów oraz świętych w poezji Benisławskiej.

2. NATURA CZŁOWIEKA

Kolejnym elementem świata przedstawionego jest jednostka. Poetka skonstruowała podmiot *Pieśni* zgodnie ze schematem penitencyjnym, a więc człowiek modlący się do Boga podkreśla swą znikomość i brak znaczenia w odniesieniu do natury Boga. Poświęćmy teraz trochę miejsca na analizę poszczególnych aspektów kondycji ludzkiej w *Pieśniach*: sposób, w jaki człowiek radził sobie ze złem (podejmiemy tu ponowną próbę spojrzenia na zło, tym razem jednak od strony człowieka), charakter psychofizycznej natury podmiotu czy opis powstania jednostki w łonie matki.

Jak stwierdził Jean Delumeau, istnieją epoki bardziej i mniej strachliwe¹¹⁷. Niewątpliwie barok należał do tych pierwszych, a jednostki żyjące wówczas łączyło pewne wspólne im poczucie zagrożenia. Na niebezpieczeństwo człowiek narażał się nie tylko dlatego, że żył w niespokojnych historycznie czasach, ale również z powodu zagrożenia pochodzącego z wewnątrz niego samego. Ten wróg, przed którym nie moż-

¹¹⁷ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII wieku. Oblężony ogród*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 2011, s. 23.

na było uciec, był najczęściej identyfikowany z diabłem, nocą oraz pokusą, będących częścią świata po opuszczeniu Raju przez pierwszych ludzi. Świadomość ta w pełni wykryształizowała się na początku czasów nowożytnych i była wspólna wszystkim mieszkańcom chrześcijańskiej Europy, niezależnie od ich statusu społecznego i majątkowego. Obawy przed złem, które czaiło się w samym człowieku, były umiejętnie podsycane przez podejrzliwy, potrydencki Kościół katolicki, niestrudzenie tropiący ślady herezji. Odbiciem nieprawomyślnych i niebezpiecznych poglądów mogły być nawet najbardziej niewinne aktywności: zabawa, taniec, dyskusja na codzienne tematy, nieuczestniczyć nie w życiu lokalnej wspólnoty czy doznawanie niechęci sąsiadów¹¹⁸. Dowartościowanie ducha i walka z różnowierczymi ideami przełożyły się na wykształcenie specyficznej metafizyki barokowej z jej tendencjami mistycznymi, mogącymi być w gruncie rzeczy próbą wyjścia z oblężonej przez Szatana twierdzy.

U Benisławskiej walka z nieokreślonym złem opisana została za pomocą konwencjonalnych metafor akwaticznych i wojennych, zdradzając, jak powiedziałaby Delumeau, typową dla pogranicza barokową mentalność związaną z poczuciem zagrożenia:

*Ale zbaw nas od złego! Żle tu z nami, Panie,
w wątej łódce na srogim płynie oceanie:
tu na nas szturm po szturmie, wał po wale leci,
tu twarde skały grożą, tu miękkie zamieci;
[...]
Cóż gdy jeszcze po takich i burzach, i wiatrze
rozbojnik zasadzony na tym morzu natrze
na mój słaby czółneczek? Gdzie mię w złą godzinę
nie poratujesz, Boże, zginę! zginę! zginę!
Ale zbaw nas od złego, co złem jest prawdziwie!
Od przestępstwa praw Twoich zbaw mię, póki żywię,
za którym w tropy kara dybie co godzina:
głód, mor, ogień, miecz, wojna i śmierć, i ruina.
[...]
Ale zbaw nas od złego! Od którego muszę
szturmowanie najcięższe znosić na mą duszę,
które mnie ma zagubić, ach, po wieczne chwile,
jeżeli Ty nie wesprzesz w Twoich barków sile.*

[Ks. I, *Pieśń* 9, 21–24, 33–34, 85–88]

Niebezpieczeństwo czyhało wszędzie i nie można było go wykluczyć także z szeregow walczącego Kościoła. Dla ochrony myśli i wiary stosowano więc na poziomie instytucjonalnym szereg zabezpieczeń, które przejawiały się niechęcią do druku nawet najbardziej niewinnych – i na wskroś wydawałoby się – katolickich książek, które poległy przed barierą wymuszonej autocenzury. W efekcie o drugiej połowie XVII wieku mówimy jako o „wieku rękopisów”, będących ukrytym źródłem wiedzy o literaturze epoki¹¹⁹.

¹¹⁸ Tamże, s. 275–281.

¹¹⁹ Niewydawane były nie tylko dzieła innowiercze, takie jak *Emblematy* Z. Morsztyna, ale również część dzieł W. Potockiego (po jego konwersji na katolicyzm) czy S.H. Lubomirskiego (zob. R. Krzywy, *O „wieku rękopisów”*. Dostępny: https://www.wilanow-palac.pl/o_wieku_rekopisow.html [dostęp: 5.05.2022]).

Benisławska, jak jej współcześni, boi się Szatana, i boi się go w sposób właściwy dla baroku. Świadomość własnej małości wobec sił duchowych przypuszczających atak na duszę skłoniła poetkę do błagania o pomoc w tej duchowej – ale przecież całkowicie realnej – walce (poetka prosi wszak o konieczne wsparcie w „bojowaniu” ze złem). Ostoją i gwarantem przetrwania jest tu tylko Bóg, którego należało ubłagać i przekonać do siebie:

*Święć się Imię Twe we mnie! A to jako, Panie,
Ty wiesz lepiej, co myślę, niech się jedno stanie.
Póđźmy z sobą frymarczyć: daj mi serce Twoje,
tak się we mnie poświęcisz, a weź serce moje.*

[Ks. I, *Pieśń* 3, 93–96]

Zabieg „transakcji”, wymiany: serce za serce – jest nie tylko obrazowy w sposób odwołujący się do doświadczenia handlu. Ma również tradycję emblematyczną i był stosowany w poetyce duchowego romansu¹²⁰.

Nadzieję na pozyskanie miłosierdzia były dla podmiotu skrucha i żal za grzechy. Z tego też powodu w poezji *Pieśni sobie śpiewanych* jednostka jest przede wszystkim pokutnikiem i można jej obraz rozpatrzeć w odniesieniu do modelu poezji penitencyjnej, znanej w polskim baroku, zwłaszcza w popularnej wersji elegii pokutnej. Człowiek był w niej przedstawiony przede wszystkim jako jednostka grzeszna i świadoma własnego zepsucia. Kontrast pomiędzy tym, co ludzkie i tym, co Boskie zaakcentowany został przez antytetyczne zestawienia cech obu podmiotów, pomiędzy którymi rozciągał się nieprzekraczalny dla jednostki dystans. To najważniejszy schemat w dwóch pierwszych częściach tomu Benisławskiej, ustępujący pola opisowi doświadczenia mistycznego dopiero w części trzeciej dzieła.

Nieco mniej wyeksponowany, ale również obecny w dziele inflanckiej poetki jest obraz psychofizycznej natury człowieka, jego indywidualnego podejścia do cierpienia i losu. Wiemy już, że postawa jednostki w tomie Benisławskiej jest przede wszystkim błagalna. To tradycyjna rola człowieka wierzącego, a jej źródła sięgają psalmów. One również dały początek innej wizji jednostki – natury człowieka rozumianego jako psychofizyczna jedność. Wacław Borowy zauważył bowiem, że fragment *Pieśni* 2 Ks. I *Ojcze nasz, któryś jest w niebie*, w którym mowa o formowaniu się płodu, został zainspirowany Psalmem 138¹²¹. Możemy tu dodać, że również w Księdze Hioba występuje obraz mogący przyczynić się do treści wiersza. Chodzi o werset „Skórą i kośćmi oblokłeś mię, kośćmi i zębami pospinałeś mię” (Hi 10, 11), który zainspirował Benisławską:

¹²⁰ Zob. emblemat z popularnego w Rzeczypospolitej, anonimowego *Typus Mundi* (1627): *Quis levior? cui plus ponderis addit amor*. Dostępny: <https://emblems.hum.uu.nl/tm1627004.html> [dostęp: 5.05.2022] Obraz serca jako znaku miłości do Oblubieńca pojawia się również na pierwszej stronie *Pia Desideria* H. Hugona (1624), dzieła znanego w kraju za sprawą przeróbki A.T. Lackiego pt. *Pobożne pragnienia*.

¹²¹ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 195.

Ojcie nad ojce, matki! Nie wiedzą macierze,
 jako się w ich żywocie człowiek tam przybierze,
 jak tam kostki porosną, jak się stawy spoją,
 jako się żyły skręca i krwią się napoją.
 Jak się głowa wynosi, jak się oko wsadza,
 jako się ucho wiąże, jak nos się wprowadza,
 jak się język nasprzęża, kto wargi rozryzna,
 jak się ręka przykleja, noga się podpina.
 Ty wiesz, Boże! Twe ręce w matkach nas tworzyły.
 Ty kości wkładasz, spajasz stawy, wciągasz żyły,
 w żyły krew z krwi przetaczasz, ciała członki zszywasz,
 tchniesz ducha i człowieka z żywota dobywasz.

[Ks. I, *Pieśń 2*, 229–240]

Ten niezwykle plastyczny i dynamiczny opis odnosi się do człowieka rozumianego jako doskonały mechanizm natury. Nie jest to więc tylko deskrypcja bazująca na wersecie z psalmu, ale także, zgodne z duchem epoki, wyobrażenie powstania organizmu, na wzór mechanicystycznej wizji wszechświata, który się stwarza poprzez łączenie i zwielokrotnianie elementów (warunek ciągłego podtrzymywania życia oddala wizję poetki od deizmu). Najważniejsze są tu ostatnie dwa wersy („w żyły krew z krwi przetaczasz, ciała członki zszywasz, / tchniesz ducha i człowieka z żywota dobywasz”), które rzucają nowe światło na rozumienie natury jednostki. Przyjęliśmy bowiem, i nie jest to założenie milczące, lecz wyraźnie związane z tezą o mistycznym klimacie *Pieśni*, że rzeczywistość, na wzór platoński (warunek myśli mistycznej to dualność świata), składa się z ducha i materii, pomiędzy którymi istnieje nieprzekraczalny dystans. W tym schemacie odrzucenie ciała jest zarazem uwolnieniem ducha i jego drogą do Boga. Jednak u Beniśławskiej pomimo przyjęcia tego światopoglądu obraz powstania człowieka został przejęty ze starotestamentowego świata, nieznałego myśli greckiej. W nim to tchnienie ducha i życie fizyczne ciała stanowią nierozdzielalną jedność¹²². I rzeczywiście, nie ma tu mowy o opozycji duch–materia, a tym, co kontrastowe w człowieku, jest podzielenie „składników” ciała na to, co wewnątrz, i na powłokę zewnętrzną. Opozycję stanowi skóra („zsyte członki ciała”) i to, co znajduje się pod nią (krew, żyły, narządy, kości). To wizja zgodna całkowicie ze Starym Testamentem¹²³.

Obraz stworzony przez Beniśławską nie był na tle epoki wyjątkowy, wystarczy wspomnieć o dwóch innych utworach, które mogły na niego wpłynąć. Pierwszym z nich jest parafraza Psalmu 139 autorstwa Jana Kochanowskiego, w której słysząc również echa Księgi Hioba:

Ty myśli wiesz, Ty moje znasz tajemnice,
 Tyś mię w żywocie tworzył mojej rodzice.

Ten związek tak misterny ciała naszego –
 Cud jest niewysłowny rozumu Twego.

¹²² M. Hanusiewicz-Lavallee, *dz. cyt.*, s. 220.

¹²³ M. cyt.

Dziwne są czyny Twoje, o mocny Boże;
Tego nigdy przec dusza moja nie może.

Żadna Tobie kosteczka tajna nie była,
Gdy mię jeszcze w żywocie matka nosiła,
Gdziem ja rósł, osobliwym kuńsztem wiązany.
Okiem jeszcze słonecznym nieoglądany.
Tyś pierwszą bryłę ciała, początki małe
I linije człowieka niedoskonałe
Widział [...] ¹²⁴.

Wizja Benisławskiej jest bardzo podobna do powyższego opisu powstania człowieka w łonie matki, co stanowi potwierdzenie tezy o wpływie poezji czarnoleskiej na *Pieśni sobie śpiewane*. Obraz poetycki zaproponowany przez Kochanowskiego zainspirował również innego poetę barokowego, Stanisława Samuela Szemiota (1650–1684), który parafrazie Księgi Hioba korzystał z leksyki renesansowego poety:

Panie, twe przeniświętsze ręce mię stworzyły
I w koło kościanymi kratami złączyły
[...]
Azali żeś nie jako mleko mię formował
I do ściśnionych syrów ciało przyrównywał,
Któreś przyodziął skórą spoiwszy żyłami
I obwiódszy dokoła mocnymi kośćmi [...] ¹²⁵.

Według Hanusiewicz-Lavallee, w utworach inspirowanych Biblią rozdział dokonywały się na płaszczyźnie moralnej, a nie ontologicznej ¹²⁶.

Tezy tej jednak nie można obronić w przypadku poezji Benisławskiej, w pewnym stopniu, zwłaszcza w obrazach jednostki i świata, zależnej od tradycji epoki. Próba pogodzenia religijnej wizji rzeczywistości opartej na literze Biblii z obrazami podsuwanymi przez wyobraźnię barokową, w najlepszym razie będzie niekoherentna, w najgorszym zaś – sprzeczna. Poezja jednak nie jest kodeksem prawnym ani tym bardziej katechizmem, dlatego problem spójności świata przedstawionego ma znaczenie drugorzędne. Człowiek ukazany został w *Pieśniach* jako jednostka zarówno rozdarta między

¹²⁴ J. Kochanowski, *Psalm 139 (Domine, probasti me et cognovisti me...)*, [w:] *Psalmy polskie czasu reformy*, s. 378–379.

¹²⁵ S. S. Szemiota, *Uważanie mizernego żywota ludzkiego z Joba świętego wyjęte i z łacińskiego na polski język wierszem polskim przewrócone*, [w:] tenże, *Summariusz wierszów*, wyd. i oprac. S. Korolko, Warszawa 1981, s. 118.

¹²⁶ Tamże, s. 220. Innego zdania jest M. Wichowa, która zauważa, że pesymistyczna wizja ciała ma za korzenie biblijne (Rz 8, 13), ale obraz ten pozostaje niepełny. Jeśli jednak spojrzeć na ciało człowieka kompleksowo, to „nie jest ono z natury złe, bo stanowi dzieło Boga i Syn Boży przyjął je jako własne”. Autorzy barokowi sięgali jednak przeważnie do interpretacji degradującej ciało ludzkie (zob. M. Wichowa, *Idea pogardy świata i nędzy człowieka w literaturze polskiego baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 251–252).

ciałem i duchem, jak i integralnie psychofizyczna¹²⁷. To pozornie sprzeczne myślenie jest możliwe, ponieważ, jak pisał Pascal:

Człowiek jest dla siebie samego najbardziej zadziwiającym przedmiotem w naturze: nie może bowiem pojąć, co to jest ciało, a jeszcze mniej, co to duch, najmniej zaś, w jaki sposób ciało jest spojone z duchem. To jest dlań szczyt trudności, a wszelako jego własna istota¹²⁸.

Myślenie dualistyczne u Benisławskiej przeważa, otwierając poetkę na możliwość mistyki, w której rolę odgrywają „zmysły wewnętrzne”, będące częściowym odwzorowaniem instrumentarium sensorycznego.

Niezależnie od ogólnej wizji antropologicznej, to silne przeżywanie cielesności, która w baroku jest „podstawowym trybem ludzkiego istnienia”¹²⁹, przejawia się w twórczości stolnikowej inflanckiej poprzez odniesienia do zmysłów oraz stanu samego ciała:

Ale zbaw nas od złego! Do Cię dusza wzdycha,
która się złej trucizny napiła kielicha,
Ciebie precz odstąpiwszy, o Boże nad bogi,
skąd w różne zaszła błędy, boleści i trwogi.
Serce me się zmieszało, a stąd boleść sroga,
siła mię odstąpiła, a stąd strach i trwoga,
światło oczu mych zgąsło, a stąd ciemność gruba,
z tej błąd ślepy, a z tego widoczna zaguba.
Ale, dobry nasz Ojcze, w Tobie mam nadzieję,
że Twoja łaska wszystkie te čmy chmur rozwieje,
gdy błąd z głowy, ból z serca, z pamięci strach pryśnie,
a wieczna jasność, rozkosz, wieczny pokój błysnie.

[Ks. I, *Pieśń* 9, 5–16]

Obraz zagubienia duszy jest przez poetkę przedstawiony za sprawą działania zmysłów i przypomina perypetie bohatera romansu duchowego. Dzięki wykorzystaniu potencjału sensualnego wizja ta znajduje odniesienie do doświadczenia, a świat życia wewnętrznego może być w pełni odczuwany oraz widziany także przez czytelnika, co zgadza się z barokowym postulatem arystotelesowskiej *energeia*, „stawiania przed oczy obrazów” i ich hypotypozy¹³⁰. Świat ducha jest więc nie tylko intelektualny, ale także – a oże przede wszystkim – udratyzowany w sposób typowy dla epokowej dynamiki zmiany i braku stałości. Zwróćmy również uwagę, że negatywne emocje zostały powiązane ze stanem fizycznym jednostki, powodując nie tylko strach przed ciemnością, a więc brakiem Boga i synonimem niebezpieczeństwa, ale także stan przypominający

¹²⁷ Zob. historię negatywnej interpretacji ciała w literaturze chrześcijańskiej (tamże, s. 244–251).

¹²⁸ B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Zeleński, Warszawa 1983, fragm. 84.

¹²⁹ M. Hanusiewicz-Lavallee, *dz. cyt.*, s. 197.

¹³⁰ M. Raymond, *Francuska literatura barokowa (stan problematyki)*, tłum. M. Żurowski, [w:] *Szkółka Geneńska w krytyce. Antologia*, wyb. H. Chudak i inni, Warszawa 1993, s. 73.

ogólnie chorobę znaną z literackiej tradycji jako *aegritudo amoris*¹³¹. Podmiot cierpi, bo czuje zagrożenie i obawia się, że nie znajdzie drogi do Boga. Wykorzystane zostały tu przez poetkę odniesienia do zmysłów fizycznych, symetrycznie odwzorowujących Pawłowe „zmysły wewnętrzne”, których koncepcję rozwinął Loyola. Pisał on o możliwości wykorzystania zmysłów w drodze kontemplacji i poznania Boga:

Punkt 1. Widzieć osoby wzrokiem wyobraźni, rozważając i kontemplując w szczególności to, co ich dotyczy, i wyciągając jakiś pożytek [duchowny] z tego widzenia.

Punkt 2. Słuchać uszami [wyobraźni], co mówią lub co mówić mogą, a wszedłszy w siebie pożytek jakiś z tego wyciągnąć.

Punkt 3. Wąchać i smakować zmysłem węchu i smaku [w wyobraźni] nieskończoną słodycz i łagodność Bóstwa, duszy i jej cnót i innych rzeczy wedle okoliczności osoby, którą się kontempluje. Wchodząc zaś w siebie pożytek jakiś z tego wyciągnąć.

Punkt 4. Dotykać zmysłem dotyku, tak np. obejmować i całować miejsca, gdzie te osoby [święte] stawiają kroki lub siedzą, a zawsze starając się o jakiś pożytek z tego¹³².

Doskonalenie zmysłów wewnętrznych wymaga oczywiście odwrócenia się od świata i ciała, które, jako złudna i przewrotna materia, zagrażają wiedzy i szczęściu podmiotu. Zarazem to cielesne *sensorium* stanowi wzorzec przeżywania, ponieważ cierpimy przede wszystkim cielesnie, a przynajmniej cierpienie fizyczne jest zwykle uprzednie wobec cierpienia duchowego. Zmysły wewnętrzne stanowią o kondycji duszy, która również może zachorować. Opis takiej „choroby” znajdujemy w części trzeciej *Pieśni*: „Nędzna duszyca i oschła, i chora / wzdycha od rana, wzdycha do wieczora” (Ks. III, *Pieśń* [4], 9–10).

Również w ostatniej części tomu Benislawskiej napotykamy wersy o zagadkowej chorobie – jak możemy mniemać – fizycznej, która spowodowała wyczerpanie organizmu podmiotu:

Już to księżyc raz drugi wypełnia swe rogi,
jak mię sroga choroba i ból trapi srogi:
raz mię jako listeczkem wiatr potrząsa drzącą,
a raz drugi rozpala straszliwa gorączka;
gorączka niewytrwana, która mię tak żywo
iście pali jak ogień suszone łuczywo.
Już ciało me wywiędłe, już zaledwie jaka
na mnie twarzy dawniejszej została pozna.
Jako wątły kwiateczek w gniewnej niebios chwili
dżdżów wylewem ubity mdłą główkę w dół chyli,
sypie się i omdlewa, tak we mnie – nie ładu
schorzałej – myśl i wszelka uwaga upada.

[Ks. III, *Pieśń* 10, 1–12]

Ze względu na konwencjonalny, a także w dużej mierze przypominający *aegritudo amoris*, opis słabości fizycznej, nie jest możliwa identyfikacja choroby. Wiemy jednak

¹³¹ M. Hanusiewicz-Lavallee, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w poezji polskiego baroku*, Warszawa 2004, s. 18.

¹³² I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ożóg SJ, Kraków 1996, s. 122–125.

z zachowanej korespondencji dam czasów saskich, Elżbiety Sieniawskiej i Joanny Potockiej, że niedomaganie ciała zazwyczaj traktowano jako zapowiedź śmierci, która, pomijając deklaratywne i konwencjonalne świadectwa religijności, napawała zarówno świadków, jak i cierpiących zrozumiałym lękiem, a nawet paniką¹³³. Poetka posłużyła się dodatkowo motywem *vanitas* porównując własne życie do zwiędłego kwiatu. To skojarzenie życia ludzkiego i kwitnącej rośliny wykorzystywane było z upodobaniem w ikonografii manierystycznej i barokowych epitafiach upamiętniających przedwcześnie zmarłe kobiety i dzieci¹³⁴ oraz w kazaniach barokowych¹³⁵. Wyraźne zamiłowanie epoki do symboli i alegorii zapłodniło również wyobraźnię wielu barokowych poetów, między innymi Grabowieckiego, który pisał: „Jak prędko ścięty kwiatek swą ozdobę traci / tak rychło krasę człowiek, gdy się z śmiercią braci”¹³⁶, czy Twardowskiego w jego słynnym utworze penitencyjnym:

Ucieszna młodzi, nie ufaj młodości
i w marnej nie kładź nadzieje gładkości:
kwiat, który kwitnął za porannej rosy,
upadł wieczorem od hartownej kosy¹³⁷.

Zarówno u Benisławskiej, jak i w podanych tu przykładach metafora kwiatu służy podkreśleniu kruchości, delikatności i zarazem nietrwałości ciała. Bywa on również znakiem śmierci i powolnego rozkładu, czegoś zupełnie przeciwnego niż jego podstawowe znaczenie estetyczne. Ciało jest dla inflanckiej poetki nie tylko pułapką, siedliskiem grzechu, ale także naczyniem (najczęściej pustym), które naraża się na nieustanną pokusę:

Bo kto nie jest kuszony, cóż wie? Cale mało.
Przez pokusę staje się dusza doskonałą:
pokusa wiary stróżem, miłości krzesiwem,
modł pobudką, cnot wszelkich pedagogiem żywem.
Ona pokory uczy, ona jedna umie
na dobro nasze strącać kark wyniosły dumie,
gdy za leda jej wiatrkiem ku snadnej ruinie
w nas starego Adama widzimy, w pustej glinie.

[Ks. I, *Pieśń* 8, 57–64]

¹³³ B. Popiołek przywołuje fragment listu Potockiej do Sieniawskiej, w którym autorka wspomina kobietę unikającą przyjęcia Ostatniego Namaszczenia w nadziei na odwleczenie momentu śmierci (zob. B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 115).

¹³⁴ J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 136; tenże, *Barok – epoka przeciwieństw*, s. 143; B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 101–102.

¹³⁵ Np. opadający kwiat był synonimem śmierci w kazaniach F. Birkowskiego (zob. Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1999, s. 384).

¹³⁶ S. Grabowiecki, *Pieśń XXXV*, [w:] tenże, *Rymy duchowne*, s. 49.

¹³⁷ K. Twardowski, *Łódź młodzi do brzegu z nawałności do brzegu płynąca*, wyd. R. Grzeškowiak, Warszawa 1998, s. 41.

Impuls do grzechu istnieje więc nie tylko na zewnątrz, ale także w samym ciełe, które należy – jak w przypadku biblijnego Hioba – poddawać moralnej i religijnej próbie. Częstotliwość pejoratywnych określeń zastępujących „człowieka” u Beniśławskiej nie jest jednak duża. Ich proveniencja ma biblijny charakter: występuje w *Pieśniach* trzykrotnie „głina” i trzykrotnie jej produkt – „lepianka”, za określeniem z Księgi Rodzaju (7, 21–23) i Izajasza, oznaczającymi ciało trawione grzechem (8, 64). Ponadto podmiot jest sześć razy „niebogą” i oraz „charłaczka” (chorą, słabą osobą), zaś – również jeden raz – to inni ludzie są „charłakami”. Nie wyczerpuje to jednak całokształtu nazw, którymi podmiot się określa. Częściej nieco poetka nazywa się „córką” lub „dzieckiem” Boga, co samo w sobie ma jednak znaczenie pozytywne i podkreśla istnienie relacji pomiędzy jednostką a Stwórcą.

Nie ma natomiast u Beniśławskiej obsesji czasu i przemijania, zazębiającej się z wainitatywnymi obrazami biblijnymi i antycznymi, które tak często występowały w dziełach poetów barokowych, jak choćby u Miaskowskiego:

Popiół skło; ale i popiół człowiek,
choćby rozciągał jak Feniks kto wiek,
bo i z słonecznych ten ptak promieni
z popiołów wstaje, w popiół się mieni¹³⁸.

Określenia takie jak „popiół”, „dym”, „cień” czy „grób” u Beniśławskiej się nie pojawiają, mimo ich biblijnej legitymacji i wysokiej frekwencji w wielu utworach religijnych epoki. Ta antropologia, pomimo penitencyjnego charakteru części *Pieśni sobie śpiewanych*, jest bardziej pozytywna, niż u takich twórców jak Daniel Naborowski, który w syntetyczny i zarazem melancholijny sposób określił istotę człowieka i ludzkiego życia: „cień niestety! – i marę zostawim po sobie / cień z nami w grób, cień wiecznie stróżem w naszym grobie”¹³⁹. To po części kalwińska wrażliwość Naborowskiego ukształtowała niezwykle sugestywne obrazy przemijania, wplecione w mechaniczny rytm epoki (poruszający się w rytm wskazówek zegara):

Godzina za godziną niepojęcie chodzi:
Był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi.
Krótka rozprawa: jutro, co dziś jest, nie będziesz;
A żeś był, nieboszczyka imienia nabędziesz;
Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki słynie.
Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie:
Kołem niehamowanym lotny czas uchodzi,
Z którego spadł niejeden, co na starość godzi.
Wtenczas, kiedy ty myślisz, już był, nieboże;
Między śmiercią, rodzeniem byt nasz, ledwie może
Nazwan być może czwartą częścią mgnienia; wielom była
Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła¹⁴⁰.

¹³⁸ K. Miaskowski, *LXII. Na skłenice malowaną*, [w:] tenże, *Zbiór rytmów*, s. 327.

¹³⁹ D. Naborowski, *Cień*, [w:] „*Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*”..., s. 96.

¹⁴⁰ Tenże, *Krótkość żywota*, [w:] tamże, s. 100. D. Chemperek podkreśla, że zakończenie utworu („wielom była / kolebka grobem, wielom matka ich mogiła”) jest zależne od emblematycznego dzieła J.J. Boisarda,

Ze względu na wysoki poziom artystyczny, wiersz ten jest jednym z najdoskonalszych utworów doby staropolskiej, dlatego też przywołany został tutaj w całości. Zawiera opis czasu rozumianego nie jako trwanie, ale właśnie przemijanie, któremu nie można zapobiec.

Beniśławska zaś ze swoim fenomenologicznym nastawieniem na sferę *sacrum*, wydaje się wymykać tej dualności i zarazem całkowitemu pesymizmowi towarzyszącemu wielu twórcom barokowym, w tym równie wybitnemu jak Naborowski, Stanisławowi Herakliuszowi Lubomirskiemu, który w elogialnym stylu adwerbiów ów pesymizm eksponował:

Do was mówię,
O, śmiertelni,
Którzy
Do kondycji ludzkiej poznania
Jako
Do odmieniającego się przy źródle
Narcyza
I owszem,
Własnej przegładacze lekkości,
Do pracowitej zwierciadła mizerii
umysłem przystępujecie.
Oto
Pierwszy wstęp do żywota
Jest doskonałym do śmierci stopniem.
Nie wprzód do światła,
Niż do płaczu
Rodzimy się.
Nie wprzód do patrzenia,
Niż do łez wylania
Oczy otwieramy
[...]
Mizerni,
bo
Na wszystkie przypadki urodzeni;
Mizerniejsi,
Bo
Do występków skłonni;
Najmizerniejsi,
Bo
Ustawiczni do śmierci pielgrzymowie¹⁴¹.

Lubomirski i wcześniej Naborowski tworzyli poezję metafizyczną wysokich rejestrów literackich, a poruszane w niej problemy były w równym stopniu religijne, co filozoficzne.

Theatrum vitae humanae (1596), w którym na jednej z rycin przedstawiono upostaciowioną śmierć czyhającą na dziecko w kołysce (zob. D. Chemperek, *Metafory i symbole temporalne w poezji Daniela Naborowskiego*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, s. 374).

¹⁴¹ S.H. Lubomirski, *Adverbium pierwsze*, [w:] S.H. Lubomirski, *t. I: teksty*, wyd. A. Karpiński, oprac. M. Mejer, Warszawa 1995, s. 138–140.

Stolnikowa litewska, mimo odczytania w filozofii, zupełnie się nią nie interesuje. W perspektywie eschatologicznej, choć pojawia się „bojaźń i drzenie”, to jednak nie przeraża „wiekuista cisza nieskończonych przestrzeni”, bowiem za nią kryje się Królestwo Boga. To je widzi Benisławska przede wszystkim i dlatego nie pojawiła się u niej tak pesymistyczna antropologia, prawie całkowicie negująca jednostkę (warto tu sobie przypomnieć o jansenistycznych skłonnościach Lubomirskiego¹⁴²). Ciemność jest u niej tylko (lub aż) wynikiem działania Szatana, grzechem i zarazem przestrzenią zdemonizowaną, a nie znakiem budzącej się świadomości nowożytnego człowieka-samotnika.

Całościowe ujęcie jednostki w wierszach Benisławskiej jest spójne, wyłączając odmienności antropologiczne wypływające z konwencji starotestamentowej i platońskiej. Człowiek to istota dualna, a dzięki ćwiczeniu w cierpieniu oraz pokorze swej duszy ma również możliwość duchowego rozwoju. Nałożenie doświadczenia cielesnego na duchowe sprawia, że stan chorobowy ciała jest interpretowany jako niedomaganie duszy. Autorka do opisu samopoczucia używa określeń dotyczących zmysłów, które traktuje w sposób zgodny z antropologią św. Pawła. Zmysły mogą być więc cielesne lub „wewnętrzne”. Te drugie świadczą o istnieniu transcendencji w samym człowieku. Jest to podejście w gruncie rzeczy optymistyczne, choć Bóg wymaga od jednostki skruchy i żalu za grzechy. Ten stosunek człowieka do Boga najlepiej uwidacznia się we fragmentach modlitw, które czerpią wzorzec z barokowej elegii pokutnej. Podkreślanie własnej marności i doskonałości Boga służy tu wykształceniu przeświadczenia zarówno o Boskim miłosierdziu, które obejmuje grzesznika, jak i o wpisaniu winy pierwszych ludzi w istnienie. Poetka, zwłaszcza w Księdze I, posługuje się zabiegami retorycznymi mającymi wpłynąć dydaktycznie na odbiorcę dzieła. Wówczas wciela się ona w religijnego mówcę, głoszącego prawdy religijne, lub też sytuuje się w przestrzeni podmiotu zbiorowego, typowego dla formuł modlitewnych. Negatywnym punktem odniesienia jest innowierca. Postać ta ma cechy infernalne, poetka również umieszcza go w piekle. Na wizerunek ten złożyła się tradycja satyry jezuickiej i dosadnego języka kultury saskiej.

Reasumując, konstrukcja jednostki u Benisławskiej nie różni się znacząco od innych wizerunków człowieka w poezji religijnej doby baroku. Mniej tu tylko surowości typowej dla twórców elegii pokutnych (Hieronima Morsztyna, Wacława Potockiego czy Stanisława Herakliusza Lubomirskiego), być może dlatego, że wiara poetki jest bardziej katolicka i zarazem jezuicka. Odmówienie jednostce jakiegokolwiek wartości (jak to się na przykład dzieje w *Pokucie w kwartanie*) wykluczyłoby możliwość zbliżenia się do Boga. Poetce zaś najbardziej na tym zbliżeniu zależało.

3. ZBIOROWOŚĆ WIERZĄCYCH

Przestrzeń *Pieśni* jest niemal całkowicie zajęta przez indywidualny podmiot oraz *sacrum*. W Ks. I *Pieśni* 7, *Odpuść nam winy nasze, jako i my odpuszczamy*, pojawia się jednak także podmiot zbiorowy, typowy dla hymnu i pieśni religijnej. „Ja” liryczne

¹⁴² G. Raubo, *dz. cyt.*, s. 113.

zanurza się w „my”, a poprzez tę przynależność dokonuje się uniwersalizacja prośby do Boga (najczęściej tam, gdzie artykuły modlitwy literalnie wskazują na liczbę mnogą podmiotu):

Odpuszczamy na zawsze, nie na raz w Twe Imię,
i zaraz odpuszczamy, wprzód nim słońce zdrzymie;
i nie raz ani siedmkroć, ale tysiąc razy
odpuścimy, byś tyle spuścił nam z urazy.
I więcej odpuszczamy, bo nam bez wątpienia
więcej niż włosów głowy trzeba odpuszczenia.
Co dzień Cię obrażamy, owszem na godzinę,
gdy siedmkroć sprawiedliwy na dzień wpada w winę
[...]

Odpuść nam jako i my! O, jak niegodziwie
pacierz trzepie, kto w gniewie z swoim bliźnim żywie:
łże Bogu całą gębą, a duszę niebogą
na wiekuiustą zgubę, ach, jako klnie srogo.

[Ks. I, *Pieśń 7*, 73–80, 85–88]

Modlący czyni to w imieniu ludzkości, a problem grzechu i odkupienia jest problemem uniwersalnym. Zwróćmy uwagę na dramatyzm, który poetka buduje za sprawą krótkich słów i wyliczeń typowych zarówno dla rachunku sumienia, jak i paradoksalnie, dla osiemnastowiecznej satyry. Zwłaszcza ostatnia zacytowana strofa zawiera potencjał krytyczny i dynamikę właściwą raczej obrazowi ośmieszającemu aniżeli zagrożeniu. Hiperbola płytkich religijnie gestów człowieka, podkreślona jeszcze kolokwializmami („trzepie” pacierz, „łże całą gębą”) i eksklamacjami, niejako rozsadza modlitwę, która staje się supliką zrozpaczonego człowieka, będącego na powrót tylko „ja”:

„Nie odpuszczaj mi, Boże!” – bo tak sercem woła,
którego głos nad ustny głos silniejszy zgoła –
„Nie odpuszczaj mi, Boże! Mścij się nad mną zatem,
jak i ja nie odpuszczam! Zemszczę się nad bratem,
nigdy mu nie daruję – o zjadłości wściekła! –
nigdy mu nie daruję – by wlecieć do piekła! –
nigdy mu nie daruję – o ślepoto sroga! –
by niebo wiecznie zstradać i Cię zgniewać, Boga.
Jeśli życia nie wezmę, to z honoru zwleczem,
od języka nie umknę, gdy umknę przed mieczem.
Nigdy go nie uraczę słowem, wzrokiem miłem,
nigdy mu ucha nie dam, zawsze pójdę tyłem!”

[Ks. I, *Pieśń 7*, 89–100]

Siła wyznania staje się tu jeszcze większa, a emocje sprawiają, że nie można mówić o ironii, chociaż obecny jest tu jej podstawowy mechanizm. Podmiot jest przekonany, że jego zachowanie, a zwłaszcza zatwardziałość i upór w grzechu wobec innych, są

zjawiskiem powszechnym, a groźba potępienia ma realny charakter¹⁴³. To poetyckie wyznanie winy podmiotu, który „spowiada się” przed czytelnikiem, zawiera jednak w sobie konieczną do odpuszczenia winy skruchę, niewypowiedzianą tu wprost, ale wpisaną w sam akt wiary. To właśnie obecność żalu, spotęgowanego przez hiperbolę grzechu zapiekłości i zjadłości względem innych ludzi, jest tym, co wyłania się z tekstu w pierwszej kolejności. Świadomość zła to warunek wstępny do odkupienia.

Zastosowana przez poetkę zmiana formy podmiotu sprzyja również funkcji dydaktycznej tekstu. Sposób przekazu tych treści przeczy po raz kolejny temu, że utwory Benisławskiej miały być stworzone tylko dla niej samej. Jak zauważył bowiem Mieczysław Kaczmarzyk, sposób organizacji wypowiedzi zdradza wpływ dydaktycznej retoryki oświeceniowej na dzieło poetki¹⁴⁴. Retoryka ta ujawnia się w strofach, w których podmiot zwraca się do otoczenia z religijnym przekazem, niczym prawdziwy autor kazań:

O ludzie! o grzesznicy! i bracia! i siostry!
Kto gniew warzy w swym sercu, Bóg nań będzie ostry.
Sąd na tych ciężki spadnie, sąd, który i duszę,
ciało w czasie wtrąci do wiecznej katusze.
O, któż się nie przelęknie? O, któż w sercu jeszcze
mściwe na nieprzyjaciół kuć będzie żeleźce?
Któż radniej nie zawoła: „O Ojcie jedyny,
jak i my odpuszczamy, odpuść nasze winy!”.

[Ks. I, *Pieśń* 7, 133–140]

Wnioskowanie poetki, która na podstawie przesłanek (Bóg odpuszcza nam grzechy, jeżeli czujemy autentyczną skruchę) buduje dydaktyczną konkluzję („Któż radniej nie zawoła: «O Ojcie jedyny, / jak i my odpuszczamy, odpuść nasze winy!»”), zostało poprowadzone za pomocą wyliczenia negatywnych przykładów zachowania człowieka wobec innych. Wniosek, który się wyłania z takiego dowodzenia, jest całkowicie oczywisty, a skonstrastowanie działania Boga i człowieka świadczy nie tylko o ludzkiej ułomności, ale także o uporze trwania w grzechu. Wynikiem całego wywodu *Pieśni* 7 jest dokonanie przez podmiot „prawnego” zobowiązania wobec Boga – również tutaj działa wspomniana już logika wymiany:

Ja odpuszczam, o Panie, odpuść mi wzajemnie.
Ja zemsty brać nie będę z bliźnich, a Ty ze mnie.
Daruj, gdy grzech mój z pozwem przeciwko mnie stanie
przed strasliwym Twym sądem, daruj, daruj, Panie!
Pomni na moję kartę, którą-ć nie przez dzięki
na wieczny czas z podpisem daję własnej ręki.

¹⁴³ Świadczy o tym nagromadzenie parafraz przysłów dotyczących ludzkiego zachowania wobec innych: „Kto honor bierze, życiu nie folguje”, „Bardziej boli od języka jak od miecza”, „Ucha nie dam” czy „Tyłem wypuścić, milczkiem zbyć, niepocześnie wypuścić”.

¹⁴⁴ M. Kaczmarzyk, *Przejawy retoryki epigramatycznej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1973, t. 21, s. 33–63; tenże, *Wpływ zasad retoryki oratorskiej...*, s. 231–271.

Daję, gdy rok dwudziesty ósmy już przemija –
biada mi, że tak późno! Daję – Konstancja.

[Ks. I, *Pieśń* 7, 181–88]

Ten kilkakrotnie zacytowany już w pracy w różnych kontekstach fragment poświadcza nie tylko brak istotnego dystansu pomiędzy autorką a podmiotem, który jest nie tylko stroną umowy, ale także świadkiem jej zawarcia¹⁴⁵. To również przebudzenie grzesznika, moment z pedagogiki jezuickiej podkreślający możliwość zmiany moralnej człowieka¹⁴⁶. Gra poetki z formą „ja” i „my” sprawiła, że ten moment indywidualny może być traktowany jako przykład pozytywnego zachowania także przez innych. Jest bowiem podmiot jednym z grzeszników, ale jego uczynki nie są jednostkowe i dotyczą większości ludzi. Ten wzór umowy z Bogiem można więc potraktować uniwersalnie, zmieniając podstawowe dane jednej ze stron.

Warto tu dodać, że podobna konfesyjność występowała w twórczości Kochowskiego, który postrzegał człowieka przede wszystkim w kategorii nieustannej winy, winy o mocnym indywidualistycznym rysie:

Ale mój Boże
Któż gorszym może
W ten być nade mnie?
Ja się zapieram,
Ja płat odbieram
Za Cię nikczemnie;
Ja dla rozkoszy,
Lub marnych groszy,
Z głupiego względu,
Często z nałogu,
Pamięć o Bogu
Tracę do szczętu¹⁴⁷.

Poetyckie *Confiteor* było zresztą powszechne w epoce, w której dominowała świadomość konieczności pokuty. Nacisk na indywidualizm to z kolei efekt wychowania w duchu potrydenckim, wyznaczającym w znacznej mierze sposób przeżywania i doświadczania duchowości. Wzorzec ten spotykamy także w poezji późnego baroku, u księdza Józefa Baki:

Dość sprośnym serce życiem Twe raniłem;
Ach, bezrozumnie Ojca obraziłem!
Dość Jezusowe rany odnawiałem,
Grzesząc ból nowy bólowi zadawałem:

¹⁴⁵ Analiza staropolskich listów, których autorkami były kobiety, ujawniła, że posługiwały się one często figurą Boga jako świadka swoich zamierzeń i czynów (zob. B. Popiołek, *dz. cyt.*, s. 53).

¹⁴⁶ Wcześniej literackie *auto-da-fe* zmanifestował chociażby K. Twardowski w *Łodzi młodzi...* (zob. J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, s. 143).

¹⁴⁷ W. Kochowski, *Chrystus cierpiący...*, s. 20.

Niech miłość mści się w mej pokucie wiecznej,
Niechaj pokuta w miłości statecznej
Daje dowód żalu¹⁴⁸.

Wspólne tym wyznaniom jest poczucie marnowanego czasu, świadomość grzechu i zarazem żal za niego. Nie ma za to żadnych usprawiedliwień i prośby o miłosierdzie; to twarde, raczej nagłe przebudzenie *homo peccator*. Przebudzenie, choć pełno w nim obaw, że przyszło za późno, jest jednocześnie nadzieją na zbawienie.

Wyraźnie poza społecznością wierzących lokują *Pieśni sobie śpiewane* jednostkę nieprawowierną, heretyka. Jest to człowiek zanimalizowany i zarazem zdiabolizowany, zgodnie z potrydencką wizją innowiercy jako człowieka, w którym mieszka szatan¹⁴⁹. Poetka nie cofa się przed wulgaryzmami i wyzwiskami typowymi dla siedemnastowiecznej satyry jezuickiej¹⁵⁰:

O Matko Boga! Matko panów Pana!
Wierzę, wyznaję, padam na kolana.
A ty, Nestorze, Kopronimie i ty,
stul pysk bluźnierski, stul pysk jadowity.
[Ks. II, *Pieśń* 8, 49–52]

Żeby nie było wątpliwości, o kogo autorce chodziło, Benisławska zamieszcza pod wierszem swój komentarz dotyczący Nestoriusza, syryjskiego teologa (ok. 384–451), dając rzadki u niej popis sarmackiej „wrażliwości”, zapewne inspirowanej językiem dzieła, na które się tu powołuje:

A Nestoriusz, bezecny bluźnierca, z hańbą wyklęty, potępiony i precz tam wywołany. A gdy się i tym nie upamiętał, doznał od Boga samego jeszcze za życia na całym ciele swym ukarania. Język zaś, którym uwłaczał bezwstydnie honorowi Matki Bożej, także żywemu mierzłe robactwo w paskudnej a psiej gębie jego roztoczyło. O czym *Dzieje kościelne* Baroniusza¹⁵¹.

Ładunek emocjonalny, który zawarła tu poetka, nie jest jedynie podyktowany względami stylistycznymi. Jako osoba głęboko wierząca, stosuje technikę złorzeczenia wrogom, mającą swe korzenie już w starotestamentowych psalmach. Widoczne są tu zabiegi dehumanizujące heretyków (poza Nestoriuszem jest to cesarz Konstantyn V Ikonoklasta) i nadające im cechy zwierząt kojarzących się z diabłem. Poetka zapewne nie znała okoliczności potępienia Nestoriusza, lub też ignorując je, zgodnie z oficjalną

¹⁴⁸ J. Baka, *Uwaga skruszonego serca*, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 57.

¹⁴⁹ J. Delumeau, *dz. cyt.*, s. 270.

¹⁵⁰ D. Chemperek, *Wileńscy luteranie w świetle siedemnastowiecznych satyr jezuickich (1620–1642)*. Wydawnictwo „Terminus” 2019, z. 2, s. 277–308.

¹⁵¹ Przypis autorki do *Pieśni* 7 z księgi II, s. 130. Powołała się ona na *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa, wybrane z Rocznych dziejów kościelnych Cesara Baroniusza, kardynała S.R.K. nazwanych Annales ecclesiastici*, Kraków 1607, s. 410, 415 i 708.

wykładnią kościelną, w emocjonalny sposób podkreśla swoją wierność jednej z doktryn wyróżniających katolików (*theotokos*) i zarazem ujawnia się jako zwolenniczka kultu obrazów i świętych przedmiotów. Stanowiska reprezentowane w tekście przez Nestoriusza (odmowa uznania Maryi jako Matki Boga) i Konstantyna Kopronima (jego niechlubny przydomek oznaczający „gnój” został nadany przez przeciwników zakazu kultu obrazów) korespondują też ze stanowiskiem protestantów – również odmawiających Maryi tytułu *theotokos* i rezygnujących z kultu świętych wizerunków, tak ważnych dla tradycji katolickiej (i prawosławnej). Przedstawiony obraz napawa czytelnika wstrętem, który wynika nie tylko z sugestywnego opisu rozkładu ciała, ale także z zepsucia duszy heretyka. Zaciętość ataku podmiotu na innowierców nie była zapewne spowodowana jedynie temperamentem teologicznym, ale także (a może przede wszystkim) realną obecnością innych wyznań (zwłaszcza luteranizmu) na terenach zamieszkiwanych przez Benisławską. Podmiot wymienia bluźnierców oraz grzeszników, jednak to przede wszystkim innowiercy zostali przez niego upodobnieni do zwierząt, które – podobnie jak wcześniej Szatan – miotają się w bezsilności wobec Boga i jego wyroków:

Święć się Imię Twe we mnie! I za tych, którzy Cię
nie chcą znać za świętego przez niesforne życie,
i za tych, co bluźnierskim pyskiem na Cię wściekle
miotają się z rozpacz, siadłszy wiecznie w piekle.

[Ks. I, *Pieśń 3*, 109–112]

Obraz heretyka jest u Benisławskiej konwencjonalny i w znacznej mierze opiera się na potrydenckich kliszach. Podmiot zgodnie z sarmacką mentalnością, która z całą mocą uwidoczniła się w okolicznościowej literaturze barskiej, dzieli jednoznacznie świat na Dobro i Zło. Brakuje tu refleksji, której moglibyśmy się spodziewać po poecie stosującej subtelne rozróżnienia teologiczne w przypadku Boga, Maryi i Chrystusa. Jest za to ostrość opinii i jednoznaczne potępienie odmienności.

4. ŚWIAT ZEWNĘTRZNY

Warta analizy jest także zaprezentowana w dziele Benisławskiej wizja świata. Zbudowana została ona zgodnie z wytycznymi barokowej wyobraźni – to świat znany z ikonografii epoki, pełen pozorów, fałszywych tropów, blichtru i teatralności – godna przestrzeń dla ekspresji *ego*, czasami tylko stająca się światem z psalmów pochwalnych, a zwykle będąca światem-pułapką dla zmysłów i ciała.

Świat taki, jakim go przedstawiają *Pieśni sobie śpiewane*, jak w soczewce skupia podstawowe problemy epistemologiczne i ontologiczne epoki baroku (trwającej na ziemiach kresowych dłużej niż w centrum kraju). Jakie to problemy? Przede wszystkim kwestia statusu rzeczywistości zmysłowej i duchowej, a także granicy pomiędzy snem, jawą a wizją, które to problemy zostają wyeksponowane już w *Pieśni przed zaczęciem dzieła*. Zanim jednak przejdziemy do rozważań, zacytujmy przedstawiciela krytyki

tematycznej, Leo Spitzera, który pisząc o problemach interpretacyjnych literatury dawnej, podkreślił konieczność zrelatywizowania naszego światopoglądu. W dziełach powstałych bowiem przed naukową rewolucją oświeceniową zwykle:

Język poezji odzwierciedla nadal dantejską wizję całkiem fantastycznego świata o fizycznej i biologicznej strukturze zupełnie różnej od naszej, w której miłość porusza Słońce i gwiazdy i gdzie bezcielesne dusze żyją w obecności Boga, w cudowny sposób zachowując swój ziemski, fizyczny wygląd i uczucia¹⁵².

Ta odmienność generuje zupełnie inne asocjacje niż w przypadku naszej ponowoczesnej wizji świata. Żeby zatem choć zbliżyć się, zgodnie z hermeneutycznym imperatywem, do świata dawnego dzieła, należy przestać uznawać utarte sądy o rzeczywistości za uniwersalne. I gdy Benisławska pisze:

Na Twą wolą i rozkaz czuje Neptun głuchy,
na Twoje zawołanie wiatry wznoszą słuchy.
Ogień i ziemia, zgoła wszystkie elementa
jednym głosem wołają: „Bądź wola Twoja święta!”
[Ks. I, *Pieśń 5*, 25–28]

ma bez wątpienia na myśli arystotelesowski model rzeczywistości z jego pięcioma elementami¹⁵³. Jak wynika z ustaleń Barbary Wolskiej, schemat ten był wykorzystywany w literaturze oświecenia stanisławowskiego między innymi przez Adama Naruszewicza, nie dziwi zatem fakt, że również poetka nim się posługiwała¹⁵⁴. W ówczesnej poezji polskiej tradycja nadal bowiem dominowała nad nauką. Przekazany w zacytowanym fragmencie wizerunek świata jest barokowy w swej dynamice, a antykizacja sprawia, że niemal widzimy obraz – jako barokowy fresk – przed naszymi oczami. Ruch postaci, zapewne zgodnie z kolistą arystotelesowską trajektorią, wytwarza również osobliwą muzykę, wiatr, który jest znakiem zarówno życia (trwania), jak i Ducha.

Problem innego postrzegania rzeczywistości staje się trudniejszy do zrekonstruowania, gdy treść utworu na pozór nie odbiega od naszej subiektywnej *praxis*. Oto fraszka Jana Kochanowskiego *Do snu*:

Śnie, który uczysz umierać człowieka
I ukazujesz smak przyszłego wieku,
Uśpi na chwilę to śmiertelne ciało,
A dusza sobie niech pobuja mało!
[...]
A ciało, które odpoczynek woli,
Niechaj tym czasem tęsknicie nie czuje,
A co to nie żyć, w czas się przypatruje¹⁵⁵.

¹⁵² Cyt. za: B. Orwinowska, „Powietrzne nic”, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, s. 297–312.

¹⁵³ Zob. H. Hadryś, *O rekonstrukcji „Fizyki” Arystotelesa*, „Nowa Krytyka” 1998, nr 9, s. 173–187.

¹⁵⁴ B. Wolska, *W świecie żywiołów, Boga i człowieka: studia o poezji Adama Naruszewicza*, Łódź 1995.

¹⁵⁵ J. Kochanowski, *Do snu*, [w:] tenże, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998, s. 71–72.

Analizując ją Barbara Otwinowska zauważyła, że pomimo „współczesnej” w swym wyrazie treści wiersza:

Trzy podstawowe pojęcia w wierszu znaczą dziś co innego niż znaczyły w czasach czarnoleskich, gdzie kosmos – to przedkopernikański wielowymiarowy gmach wszechświata, dusza – to dusza przedkartezjańska, i wreszcie, sam sen – to sen przedfreudowski¹⁵⁶.

Problematyka poruszona przez badaczkę odnosi się również do poezji Beniśławskiej, u której zauważamy nie tylko przedkopernikański model świata, ale również, jak pamiętamy, specyficzny, przedfreudowski status snu-wizji oraz dualność ludzkiej natury (dusza jest tu zwykle czymś innym niż ciało, pomimo starotestamentowych aluzji do psalmów prezentujących psychofizyczną jedność człowieka). Wszystkie te elementy sprawiają, że świat Beniśławskiej jest znacznie bardziej odmienny od naszego, niż się z początku wydaje (wyłączając kwestię barokowej duchowości różnej od naszej).

Problemem w określeniu statusu rzeczywistości są już jej granice. Nie wiemy bowiem, jaki jest charakter podniebego lotu z *Pieśni przed zaczęciem dzieła*, w której autorka kreśli wizję podróży do nieba. Sam podmiot bowiem ma wątpliwości co do natury własnych doświadczeń:

Jaki mię Duch – ehej! – jaki
na powietrze wznosi z ptaki?
Czy uwodzi sen mię, czyli
mara jaka zmysły myli?

[Ks. I, *Pieśń przed zaczęciem*, 1–4]

Ta treść, przypominająca zmagania Kartezjusza z umysłem, występuje siedmiokrotnie w całym tomie, najczęściej w formie pytania skierowanego jakby do samego podmiotu: „mylę się?”¹⁵⁷. W niepewności tej kryje się niedowierzanie zmysłom, właściwe zarówno dla platońskiego oglądu rzeczywistości, jak i dla barokowej niepewności wynikającej z nowej epistemologii. Epistemologii, którą literatura przetworzyła w znany topos życia-snu, niezwykle popularny w epoce¹⁵⁸.

Również Beniśławska skorzystała z jego inspiracji. W istocie, zarówno w cytowanym fragmencie, jak i *Pieśni 4 Księgi I, Przyjdź królestwo Twoje*, w której jest mowa o wizji i locie (tylko duszy czy także ciała?) do nieba, z którego to lotu zdaje poetka relację, mamy do czynienia z zakwestionowaniem wyraźnych granic rzeczywistości wynikających nie tylko z emocjonalności podmiotu. Świat, często przedstawiany

¹⁵⁶ B. Otwinowska, *dz. cyt.*, s. 299.

¹⁵⁷ Na przykład w *Pieśni 4 Księgi I*: „Mylę się? I was widzę tu, me miłe dziatki / coście mię w pierwszych leciech swej odbiegły matki?”.

¹⁵⁸ Zob. np. W. Chwalewik, *Sen i śmierć w poetyce w symbolice poetyckiej Szekspira*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 3, s. 5–18; D. Chemperek, *Antyczna tradycja i barokowe sny: „The Queen Mab speech” z „Romea i Julii” Williama Szekspira i „O śnie” Olbrychta Karmanowskiego*, „Annales UMCS Sectio Philologia” 1999, vol. 17, s. 79–94. A. Gurowska, *Somnus. Invidia. Somni descriptio – „zakryte przed żrenicą naszą” znaczenie barokowego tekstu*, „Teksty Drugie” 2003, nr 1, s. 74–88.

w baroku jako labirynt lub sala pełna luster multiplikujących obrazy, był bowiem nie tylko zwodniczy, ale także tajemniczy i w pewien sposób niepojmowalny dla jednostki. W nim to za sprawą dobrego lub złego Ducha jednostka mogła doświadczać rzeczywistości w sposób prawdziwy lub fałszywy¹⁵⁹. Lot, o którym pisze Benisławska, oraz jej wizję nieba można potraktować jako doświadczenia rzeczywiste, potwierdzone bądź obecnością Ducha Świętego (*Pieśń przed zaczęciem dzieła*), bądź przez działanie zgodne z olą samego Boga (*Przyjdź królestwo Twoje*).

W tym drugim wypadku sugestia co do sennego charakteru wizji została podana przez poetkę dopiero po zakończeniu „zwiedzania” nieba:

Duszo moja, wesel się! Lecz coć smutek skwarzy?
Nie widzę Boga mego, ach, nie widzę twarzy!
O, kto mi ją ukarze? Czuję-li, prawdziwie
nie ujrzy Boga człowiek, póki w ciele żywię.
Sen słodki mój przeleciał skrzydłami prędkimi,
ja jęczeć w ciele muszę na stęsknionej ziemi. [...]

[Ks. I, *Pieśń 4*, 237–242]

Sen nie jest tu przeciwieństwem jawy, a marzenie senne nie stanowi zaprzeczenia prawdziwości wizji. Pojęcia te wcale się zresztą nie wykluczają, a tradycja wieszczych snów sięga starożytności¹⁶⁰. W średniowieczu, jak pisze Jacek Sokolski, często wizje dotyczące eschatologii pojawiały się podczas snów lub niedomagania ciała i nie było to przeszkodą dla społeczności w uznaniu ich za prawdziwe¹⁶¹. W dobie staropolskiej doszło jednak do istotnych zmian w pojmowaniu snu i marzenia sennego. Do starożytnego zrównania snu i śmierci (jak w przytoczonym wyżej utworze Kochanowskiego) w średniowieczu dodano, zgodnie z chrześcijańskim optymizmem eschatologicznym, zrównanie śmierci i odpoczynku uosabianego przez sen¹⁶². W tym rozumieniu zmarli zasnęli wiecznym snem, a ich wizerunki, właśnie jako śpiących, często zdobią średniowieczne

¹⁵⁹ Karteziusz, *Medytacje o pierwszej filozofii*, tłum. M. i A. Ajdukiewiczowie, Warszawa 2010. O statusie medytującego Karteziusza G. Poulet napisał: „Nie był on już tym, kim był niegdyś, nie był związany z jakimkolwiek doświadczeniem młodości; był istotą poza przeszłością, poza czasem, poza ludzkim doświadczeniem, czysto duchowym płomieniem abstrakcyjnego pożądania: pozostawała w nim już jedynie miłość Prawdy” (zob. G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, tłum. W. Błońska i inni, Warszawa 1977, s. 74). Zauważmy, że w tym ujęciu istnieje pewne podobieństwo formalne rozmyślań filozofa (schemat medytacji) do szeroko rozumianej kontemplacji mistycznej.

¹⁶⁰ Np. sen faraona zapowiadający pod postacią symboli siedem lat tłustych i chudych (Rdz 41, 1–7), a także wizja eschatologiczna zawarta w *Śnie Scypiona* autorstwa Cyserona (dzieło znane dziś jedynie z komentarza Makrobiusza).

¹⁶¹ J. Sokolski, *dz. cyt.*, s. 24, 32 i 64.

¹⁶² Choć to zestawienie było obecne już w starożytności. Jednym z najbardziej znanych poetyckich zestawień snu, nocy i śmierci jest fraza Katullusa: „nox est una perpetua dormienda”, przetłumaczona jako „noc nam wieczysta, bezsenna, bez końca” (zob. Katullus, V, [w:] tenże, *Poezje wszystkie*, tłum. G. Franczak, A. Klęczar, Kraków 2013, s. 232–233; oryginał i tłumaczenie utworu). Należy też zwrócić uwagę na tradycję biblijną i powiązanie śmierci ze snem w oczekiwaniu na zmartwychwstanie (zob. J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 28).

sarkofagi. Dynamika snu uległa dalszej zmianie w renesansie, który we śnie upatrywał przede wszystkim odpoczynku ciała, negując jednocześnie epistemologiczną wartość marzenia sennego, będącego przede wszystkim „przeszkodą” w spaniu¹⁶³. W baroku, podobnie jak w średniowieczu, przywrócono sennym marzeniom jego kompetencje prorocze i dodatkowo zatarto granicę pomiędzy onirycznością i realnością świata. Pojawiło się wówczas jednak negatywne wartościowanie snu-życia, znane najbardziej z dzieła Calderona de la Barki:

Czym życie? Złudzenia chwilką,
Czym życie? Marzeniem tylko,
Cieniem, majakiem, rojeniem,
Największe szczęście — pół niczym:
Sennym jest życie — marzeniem,
Sen zaś snem tylko zwodniczym¹⁶⁴.

Wtórował mu na rodzimym gruncie Olbrycht Karmanowski, który w utworze [*Nagrobek Minosowi*] *Temuż trzeci* pisał: „Mara jest świat, a żywot ludzki – szkło; czas jego – / Mgnienie oka; za pasem – śmierć – koniec wszystkiego”¹⁶⁵. Te wypowiedziane przez obu autorów słowa są bardziej „barokowe” niż przekonanie Hamleta, że śmierć jest snem, którego nie powinny nawiedzać sny:

Jest pożądana śmierć, gdy umrzeć znaczy
Zasnąć... Tak, zasnąć, lecz jeżeli w tym śnie
Uderzą mary senne...? To przeszkadza:
Te mary, które śmierci sen nawiedzą [...] ¹⁶⁶.

Śmierć traktowana jako sen jest tu stanem pożądanym, wspomnianym już odpoczynkiem i wytnieniem od „mar” i widziadeł, których status ontologiczny, przy ostrym rozgraniczeniu pomiędzy jawą a snem, trudno ustalić. Zarówno u de la Barki, jak i u Szekspira wokół snu i śmierci panuje pełna grozy atmosfera, która staje się bardziej widoczna, gdy porównamy te wizje snu-życia i snu-śmierci ze spokojnym, stoickim obrazem snienia z wiersza Kochanowskiego czy z antykizującą wizją snu Olbrychta Karmanowskiego:

Około czego za dnia umysł ludzki chodzi,
To mu wszystko na pamięć cicha noc przywodzi.
Uśnie li pracowity łowca snem zmożony,
Myśl wywiera psy w pole abo gaj zielony.
Sporny swarów rad słucha, dekreta skazuje,

¹⁶³ Krótką historię motywu snu i marzenia sennego podają za: W. Chwalewik, *dz. cyt.*, s. 6–8.

¹⁶⁴ C. de la Barca, *Życie snem*, tłum. J. Szujski, Sandomierz 2014, s. 50.

¹⁶⁵ O. Karmanowski, [*Nagrobek Minosowi*] *Temuż trzeci*, [w:] „*Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*”..., s. 119.

¹⁶⁶ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski [w:] tenże, *Dzieła dramatyczne*, tłum. J. Paszkowski, t. VI, Warszawa 1973, s. 84 (Akt III, scena I).

Żołnierz ochotny przez sen wsiadać się gotuje.
Żeglarz towar sztychuje, a swoich, łakomy,
Nie zapomina garnąć groszów z każdej strony.
Wóznicy wóz na myśli. Ów zaś, co miłuje,
W nocnej kradzieży sobie najwięcej smakuje.
Chorego strumień wody kryształowej budzi,
Którym go sen znikomy bez potrzeby ludzi [...] ¹⁶⁷.

Benisławska wykorzystała obie te tradycje: snu rozumianego jako odpoczynek¹⁶⁸ oraz snu-wizji, stanu, który pozwala na przejście (a raczej przelot) do innego świata, bardziej realnego niż doświadczana jawa. Nie ma za to u niej pejoratywnej waloryzacji życia jako snu. Wydaje się, że ten problem poetka odsunęła od siebie, z góry przekreślając wartość ziemskiego życia. Nie jest ono warte nawet takiej metafory; schemat ten łączy się również z platonizmem i arystotelizmem. Pierwszy ze światopoglądów umożliwił oddzielenie ciała od duszy, drugi wskazał na dążenie wszystkiego, co żyje, do przyczyny celowej. W *Pieśni przed zaczęciem dzieła* oraz w utworze *Przyjdź królestwo Twoje* tą przyczyną celową jest Bóg, do niego po oddzieleniu od ciała kieruje się dusza w swym podniebnym locie. Sen jako „zneutralizowanie” ciała, niedoskonałej materii – jest bramą do innej, doskonalszej, duchowej rzeczywistości. Zarazem to „ćwiczenie się” w śnie jest pomocne w przygotowaniu się do śmierci, interpretowanej przez podmiot właśnie jako sen, w którym wizja nie będzie czasowa, ale wieczna. To dlatego tuż po słowach kończących zwiedzanie nieba z *Pieśni 4* Księgi I: „Sen słodki mój przeleciał skrzydłami prędkimi / ja jęczeć w ciele muszę na stęsknionej ziemi” pojawia się terezańskie wezwanie do śmierci: „O śmierci, słodka śmierci! Ach, o śmierci droga! / Kiedy mię z życia zbawisz, a pokażesz Boga?” (Księga I, *Pieśń 4*, 241–4). Śmierć potraktowana jako odmiana snu jest stanem nieprzerwanej obecności duszy w niebie i oglądania Stwórcy. Prawdziwa (bo wieczna i niezmienna) rzeczywistość objawia się więc w śnie, zapowiedzi śmierci i tego, co po niej nastąpi.

Rzeczywistość materialna w *Pieśniach* nie jest traktowana przez podmiot neutralnie i zwykle rodzi u niego doznania klaustrofobiczne. Świat jest dla niego ruchomą pułapką, w której jednostka czuje się osaczona i zagrożona:

[...] jako wśród sidła chytrów stoi;
sidła nade mną, sidła i pode mną,
za mną i ze mną, sidła i przede mną;
sidła nade mną – rozkosz, szczęście z pychą,
sidła pode mną – rozpacz z troską lichą,
sidła przede mną – dalsze gnanie świata,

¹⁶⁷ O. Karmanowski, *O śnie*, [w:] *I w odmianach czasu smak jest...*, s. 259–260. D. Chemperek podkreśla, że obraz ten został zainspirowany utworem Klaudiana (*Panegiryki wygłoszone na cześć Augusta Honoriusza, konsula po raz szósty. Przedmowa*). Zob. tenże, *Antyczna tradycja i barokowe sny...*, s. 83 i n.

¹⁶⁸ Por. utwór *Somnus (Somni descriptio)* przypisywany pierwotnie S.H. Lubomirskiemu (zob. G. Raubo, *dz. cyt.*, s. 165). Wiersz wpisuje się w sensualną odmianę baroku i zapowiada rokoko (zob. A. Gurowska, *dz. cyt.*, s. 76).

za mną i ze mną – przepędzone lata;
sidła z lewicy – nieprzyjaciół wiele,
sidła z prawicy – sami przyjaciele, [...]
[Ks. II, *Pieśń* 9, 38–46]

Przypominająca projekt obrotowej sceny rzeczywistość wymusza na podmiocie ciągły ruch, ale ruch nieregularny, przypadkowy i rozpaczliwy – bliski *horror vacui* poezji emblematycznej Aleksandra Teodora Lackiego:

Ach, jak zewsząd śmierć ludzie siłami otacza,
zdradliwiej niżli pająk, gdy w swe łowy wkracza!
Ten bowiem łowczy cicho w ciemnym końcu słucha,
czekając, nim się k niemu zbliży głupia mucha,
która, gdy się tknie namniej swym skrzydełkiem sieci,
z sztucznych siatek już więcej obłów nie uleci¹⁶⁹.

Pomimo różnicy czasu i wrażliwości, te same motywy osaczenia spotykamy u poetów eksperymentalnych końca epoki baroku. Wystarczy przyrzeć się choćby stworzeniu motywu osaczenia i uwikłania autorstwa Juniewicza, by zobaczyć podobieństwa w sposobie opisu (równie) groźnego świata:

Zważ pajęczynę,
cudzej przyczynę
i swojej straty:
gdy połów zbiera,
sama się zdziera
z jedwabnej szaty.
Myśli twej kratki
podobne siatki
są pajęczynie:
wszelka otucha
i ty jak mucha
zginiesz w perzynie¹⁷⁰.

I tu, i u inflanckiej poetki świat przede wszystkim osacza jednostkę¹⁷¹. To *locus horridus*, straszna rzeczywistość, która czyha na człowieka, nie dając mu szansy odpoczynku

¹⁶⁹ A.T. Lacki, *IX. Męki piekielne otoczyły mię zewsząd, uprzedziły mię sidła śmierci*, [w:] tenże, *Pobożne pragnienia*, s. 53.

¹⁷⁰ K.M. Juniewicz, *Refleksje duchowne*, wyd. M. Pieczyński, Warszawa 2013, s. 132.

¹⁷¹ Pajęczyna w zachodniej poezji osiemnastowiecznej nie jest jednak symbolem całkowicie negatywnym. Jak pisze G. Poulet: „Pajęczyna ma coś wspólnego z kroplą rosy i bańką mydlaną. Podobnie jak one, jest tworem kolistym i kruchym, istnieje tylko przez chwilę i zostaje zniszczona przez moce naturalne [...]. A jednak można ją porównać do słońca [...]. Pajęczyna – jak słońce – ma promienie, a tym samym ma nie tylko obwód (jak kropla lub bańka), ale i środek, co więcej, żywy środek [...]. Zatem ten sugestywny obraz to obraz peryferycznego świata nieustannie odczuwanego i myślanego przez centralną świadomość”. Cyt za: G. Poulet, *dz. cyt.*, s. 408–409. W tym punkcie następuje zbieżność obrazu siatek Benisławskiej i pajęczyny Juniewicza, oba wyobrażenia ewokują jednak – inaczej niż chciał Poulet – poczucie klaustrofobii i nieustannego zagrożenia, które może być nie tylko efektem działania zła, ale także eksterioryzującą wroga duchowego, wolnej woli i odczuwania pokusy grzechu.

od grzechu i zepsucia. To nieprzyjemne wrażenie autorka *Pieśni* uwypukliła także dzięki zestawieniu jego obrazu z obrazem domu Boga, miejsca doskonałego:

Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tam starość młodnieje,
tam się szpetność wypiększa, tam słabość mocniej,
tam opadła nadobnie wypełnia się cera,
tam bez bojaźni śmierci śmierć życie odbiera.
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tu szczęście do pychy,
tu młodość powoduje do rozkoszy lichej,
tu zuchwałość na męża, w starce skępstwo bije,
tu tysiąc namiętności siada nam na szyję.
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tam człek bez przysady,
tam cnota bez uszczerbku, tam złoto bez wady,
tam lilije bez zmazy, róże bez czerniska,
pszenica bez kąkolu, ziarna bez plewiska.
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tu wszystko w nieładzie,
a tam wszystko w porządku przy większej gromadzie.
Tu ujada człek człeka, za grosz chodzą w czuby,
tam ni zwada, ni chciwość, wszędzie pokój luby!
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tu z sobą i w sobie
niższy z wyższym sam człowiek walczy w każdej dobie.
Tam się walka zakończy, a z zgodą niemałą
rozum z pożądlivością, z duchem zejdzie ciało.
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tam pozna się w chwili,
czego tu przez sto wieków mędrce nie zmyślili;
tam w świecie nieuczony prostaczek ubogi
wszystkie ziemskie wyścignie mędrce teologi.
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Gdzie czego człek zechce,
wszystko w dostatku najdzie: cokolwiek myśl łechce,
słuch głaszcze, oko chwyta, podniebienie syci,
nozdrze wonią napelnia – wszystkiego obficie.
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Gdzie bez zimy wiosna,
dzień bez nocy, bez chmury pogoda radosna.
gdzie niż tu słońce, księżyc i z gwiazd tysiąc wianek,
nieskończenie przyświeca ozdobniej Baranek.

[Ks. I, *Pieśń 4*, 41–72]

To zestawienie dwóch skrajnie odmiennych miejsc podkreśla oczywiście zalety życia wiecznego, w którym jednostki nie dotykają powszednie ziemskie problemy, takie jak poczucie słabości, odrzucenia, konieczność nieustannej walki z samym sobą i innymi, narażenie na grzech i pragnienie, które unieszczęśliwiają duszę. Należy zwrócić uwagę, że większość tych problemów ukryta jest za alegorią i symbolem, pojęciami wówczas nierozdzielными i tworzącymi emblematy¹⁷². Dzięki temu zabiegowi tekst nabiera charakteru przypowieści, a opis niebezpieczeństw wpisuje się w tradycję znaną z romansu duchowego: mamy tu wędrowca, upostaciowione (lub zanimalizowane) przeszkody, będące znakami postawy moralnej, i jasny (zgodnie z teleologią chrześcijańską) cel,

¹⁷² J. Pelc, *Obraz – słowo – znak...*, s. 34–36.

którym jest szczęśliwe życie wieczne. Podmiot zdaje sobie sprawę z zasadzającego się na niego zła, przed którym ma go chronić nie tylko doskonalenie cnoty, ale także powtarzane jak zaklęcia słowa modlitwy:

*Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Twoje – nie szatana,
Twoje – nie ciała, Twoje – nie świata-tyrana.
Czart zbójca, sprośnik ciało, to i owo trzeci.
Szalony, kto w poddaństwie takich panów leci!
[...]
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tu nas na czas wszelki
ciężko zbyt osiodłały grzechowe mścicielki:
troski, prace, gryzoty, głód, chłód, niedostatek,
bój, strach, boleść, choroby i śmierć na ostatek.*
[Ks. I, *Pieśń 4*, 9–12, 21–24]

Rzeczywistość tu zarysowana jest niczym świat po otwarciu puszkii Pandory. W opisie Beniśławskiej wyczuwalne są tony potrydenckiej satyry religijnej i ludowej wiary, zwłaszcza we fragmencie, w którym mowa o „czarcie zbójcu”, „sprośniku ciele” czy „świecie-tyranie”. Są również barokowe klisze, które wyrażają niechęć do materii – jak owo sprośne ciało, które pojawiło się również w twórczości Wacława Potockiego i Wespazjana Kochowskiego¹⁷³. Wyobraźnia kulturowa, z której czerpała poetka, ma swe źródła także w psalmach, a zwłaszcza w Psalmie 56 (57), w którym jest mowa o grzesznikach i złu pod postacią dzikiego zwierzęcia. Przed Beniśławską niezwykle sugestywny obraz osaczenia napotykaemy w parafrazie Kochanowskiego:

Mieszkam nie między ludźmi, ale lwy srogimi,
Między zwierzęty mieszkam okrutnymi,
Których język szkodliwiej miecza siecze, których
Zęby oszczepów sroższe i strzał pędkopiórch.
[...]
Sieci na mię miotali i tak mię trapili,
Że duszy nieraz ciężko uczynili.
Doły brali pode mną, ale ciż, co brali,
Zdarzył Bóg, że na koniec sami w nie wpadali¹⁷⁴.

Tradycja ta była rozwijana w religijnej poezji barokowej, obficie czerpiącej z biblijnego źródła. Uwidoczniała się ona przede wszystkim w wierszach wanitatywnych, w których podmiot przedstawiano na tle zwodniczego *theatrum mundi*, zasłony utkanej z pozoru i grzechu. W tym świetle – bardzo podobnie do Beniśławskiej – przedstawił rzeczywistość Karmanowski:

¹⁷³ A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 408.

¹⁷⁴ J. Kochanowski, *Psalm 57. Miserere mei, Deus, miserere mei*, [w:] *Psalmy polskie czasu reformy*, s. 269. Słowa psalmu biblijnego w tłumaczeniu Wujka, które zainspirowały ten obraz, brzmią: „I wyrwał duszę moję z pośrodku szczeniąt lwich, spałem strwożony. Synowie ludzcy – zęby ich oręże i strzały, a ich język miecz ostry. Wywyższe się, Boże, nad niebiosy: a po wszystkiej ziemi chwała Twoja. Zastawili sidło na nogi moje i nachylili duszę moję. Wykopali dół przed obliczem moim, a wpadli wen” (Ps 56, 5–7). Cyt. za: *Psalmy polskie czasu Reformy*, s. 467. Porównanie to ujawnia dużą samodzielność obrazu Kochanowskiego.

Oto na moją duszę zwierz straszliwy
i lew piekielny czyha zaraźliwy –
[...]

Lecz ja znam grzech mój, który we mnie budzi
strach co przystoi na bezbożne ludzi,
a chcąc zawczasu wolnym być karania
u Ciebie Panie wołam zmiłowania¹⁷⁵.

Podmiot jest tu przebudzony ze stanu złudnego poczucia stabilności i świadomy zagrożenia, które wymaga od niego ciągłego napięcia i bycia w pogotowiu. Szturm na duszę jednostki trwa bowiem dopóty, dopóki człowiek pozostaje na tym świecie. Zwróćmy uwagę na niechętnie spojrzenie na innych ludzi. Nie uczestniczą tu oni we wspólnocie egzystencjalnej, a raczej sami jawią się jako kolejne zagrożenie. Wspomina o nich również Beniśławska:

Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tu stąd na człowieka
zdrada cicha dół kopie, zowad zazdrość szczeka:
już go obmowa czerni, już gniew się nań miota,
już głupstwo ślepe, już też widoczna niecnota.
Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Tam nigdy przyjaźni –
ach, i jakiej przyjaźni! – nic, nic nie rozdrażni,
tam się cnoty całują, tam spokojność z <z>godą.
ująwszy się za ręce, wieczne tańce wiodą.

[Ks. I, *Pieśń 4*, 29–36]

Świat w utworze to miejsce, w którym nie istnieje poczucie wspólnoty z innymi ludźmi. Jednostka jest więc w swym zmaganiu z wrogami samotna i nie może liczyć na wsparcie inne niż pomoc Boga. Doświadcza stanu wygnania i moralnego osamotnienia, kondycji człowieczej będącej efektem działania grzechu pierwszych ludzi.

Wyobcowanie ze świata jest elementem rozwoju religijnej świadomości, która sprawia, że jednostka może zobaczyć jego prawdziwe oblicze, pełne przemocy, pychy i chciwości. Podmiot podczas oddalania się od ziemi w trakcie podróży-wizji do nieba postrzega z szerszej perspektywy ustanowiony przez ludzi porządek wartości, który opiera się na błahych podstawach:

I za toż monarchowie krwawe wojny wiodą?
Za toż tyle dusz gubią z wieczną swoją szkodą?
Za toż nieba niepomini, dawszy rozbrat cnotcie,
o ludzie – ach, nie ludzie! – wałają się w błocie?
Ach, o takie rozpusty, kłótnie, niepokoje,
zdrady, kłamstwa, bezwstydy, kradzieże, zaboje,
świętokupstwa i lichwy – aż wytrwać nie mogę!
O, jak cuchnie mi ziemia! Dalej, w drogę, w drogę!

[Ks. I, *Pieśń 4*, 137–144]

¹⁷⁵ O. Karmanowski, *Pieśń 3*, [w:] „*Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*”..., s. 105–107.

Sposób opisu poetyckiego, w którym podmiot oddaje to, co widzi, za pomocą zmieniającej się perspektywy nakierowanej najpierw na ogół (pierwsza zacytowana strofa), a później na szczegół (strofa druga), Endre Angyal nazwał estetycznym prawem fuzji¹⁷⁶. Badacz zidentyfikował ten rodzaj optyki jako jedno z podstawowych założeń barokowego opisu, w którym nie ma miejsca na statyczność, a przestrzeń wypełnia albo akcja, albo opisy zmieniających się za sprawą perspektywy obrazów. Tak też dzieje się, w sposób jeszcze bardziej czytelny niż u Benisławskiej, w utworze Lackiego, inspirowanym mistycznymi sensami biblijnymi, również odnoszącym się do podróży duszy ku niebu:

Do nieba idę, ziemskie żegnając perzyny,
Już wieże, zamki, miasta z oczu mych znikają,
już się ziemskie padoły w jeden punkt zmniejszają;
już i sferę miesięczną, i Słońca złociste
mijam gmachy, i siedmiu planet promieniste
domy; już gwiazd firmament, lśniący piropami,
co był nad głową moją – teraz pod nogami [...] ¹⁷⁷.

Jest więc zmiana podstawowym prawem ontologicznym świata z jego temporalnością i niedoskonałością. Ruch podkreślony przez Benisławską i Lackiego nie jest jednak regularny i „mechaniczny”, taki jak w poezji inspirowanej koncepcjami mechanicystycznymi. Życie człowieka jest tu jednostkowym dramatem, a nie elementem zaprojektowanej okrutnej dla jednostki maszyny, jak chociażby w wizji Morsztyna:

Oj, nie masz ci na świecie nic zdradnym trwałego,
wszelka rzecz bywszy ginie, śmierć koniec wszystkiego.
Więc i czas odmienności tysiąc z sobą rodzi,
z których tysiąc frasunków do człeka przychodzi ¹⁷⁸.

Podobnie stan rzeczy przedstawił Kochowski, u którego schemat przemijania został jeszcze bardziej podkreślony:

Mizerny świecie, jako-ć wierzyć dalej,
Gdy co dziś stoi jutro się obali?
Dopiero się świeci jaśnie,
Aż w momencie wszystko zgaśnie.
[...]
Dekret od wieku napisały Fata:
Ustępuj drugim, sam zażywszy świata.
Na którym te są obrządki,
Jak kuglarze stroją łątki,

¹⁷⁶ E. Angyal, *dz. cyt.*, s. 333.

¹⁷⁷ A.T. Lacki, VI. *Cóż bowiem jest na niebie okrom Ciebie, czemuż pożądał na ziemi?*, [w:] tenże, *Pobożne pragnienia*, s. 143.

¹⁷⁸ H. Morsztyn, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, [w:] tenże, *Światowa rozkosz*, wyd. A. Karpiński, Warszawa 1995, s. 41.

Pokażą jedną i zaraz ją skryją,
Inszą podnosząc na tę komedyją.
[...]
Naznaczonym wszyscy cugiem
Mknem w ziemię, jeden za drugim [...] ¹⁷⁹.

To klasyczne przedstawienie idei wanitatywnych powtarza się w barokowej poezji często (jak choćby w utworach Aleksandra Teodora Lackiego, Krzysztofa Arciszewskiego czy Stanisława Herakliusza Lubomirskiego), ale nie znalazło miejsca w *Pieśniach sobie śpiewanych*. Poetka skoncentrowała się bowiem na ukazaniu indywidualizmu, który poprzez wpisanie go w schemat uniwersalnej ludzkiej kondycji mógłby ulec zatarciu.

Na koniec warto wspomnieć o innej jeszcze wizji świata, która również została zarysowana w *Pieśniach*. Występuje ona jednak znacznie rzadziej i tylko w tych fragmentach modlitw, które swą poetyką ocierają się o konwencję psalmu pochwalnego. Wówczas rzeczywistość ukazana została jako złożona z istot, których celem jest pochwała Boga i apoteoza samego istnienia. Były bowiem, zgodnie z nauką jezuicką, stanowią znaki Bożej obecności¹⁸⁰. Sceneria wykorzystana przez poetkę przywołuje również na myśl złożoną, pełną przepychu barokową scenę operową, w której każdy poruszający się element stanowi część tego samego, złożonego mechanizmu:

„Bądź wola Twoja!” – woła Słońce nieprzerwanie,
toż woła nieodmiennie Księżyc w swej odmianie.
„Bądź wola Twoja” – rota gwiazd i planet woła,
„Bądź wola Twa” – wołają wszystkie niebios koła.
[Ks. I, *Pieśń* 5, 21–4]

Jest to więc kolejna odsłona *theatrum mundi*, tym razem inspirowana psalmami i tradycją czarnońską. Mikrokosmos i makrokosmos połączone w jeden łańcuch bytu wytwarzają w nim muzykę sfer, a dźwięk ten jest zarazem poświadczeniem harmonii oraz ładu wszechświata – dzieła Boga. Wizja ta jest jednak marginalna w na tlecałości kształtu dzieła Benislawskiej i nie wpływa znacząco na jego interpretację. Świadczy jedynie o znajomości kilku konwencji poetyckich, z których dominujący jest wzorzec świata jako pułapki i siedliska grzechu.

Resumując, rzeczywistość, w której porusza się podmiot *Pieśni*, to miejsce infernalne i zdehumanizowane, w którym jednostka pozostaje w poczuciu stałego zagrożenia. Jest ono realne i czyha na duszę człowieka nie tylko na zewnątrz, ale też wewnątrz niego. W świecie tym, opozycyjnym wobec nieba – wiecznego, spokojnego lata, wszystko, co istnieje porusza się na obrotowej scenie, ale ruch ten nie jest ciągły i miarowy. Ten brak ładu, opozycyjny wobec niebiańskiej rzeczywistości ze snu-podróży, stanowi konsekwencję istnienia grzechu wpisanego w istotę świata.

¹⁷⁹ W. Kochowski, *Nic na świecie trwałego nie jest*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 56–59.

¹⁸⁰ A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 120.

Nadrealność i zarazem groteskowość otoczenia podmiotu poświadczają barokową wrażliwość autorki, przetwarzającej znane motywy wanitatywne w sobie tylko właściwy sposób: nie ma tu deklaracji podanej wprost, że rzeczywistość to (zły) sen czy marność, ale jest całkowite odrzucenie wszystkiego, co nie jest Bogiem. Odrzucenie życia, które – niezależnie od swego statusu – jest niewarte uwagi. W Boga natomiast wpisana została nieskończoność, wieczność (zaprzeczenie czasu) i doskonałość (przeciwieństwo materii).

Omówione warstwy dzieła Beniślowskiej świadczą o dużej złożoności świata przedstawionego *Pieśni*. Autorka korzystała przede wszystkim z *imaginarium* symboli i obrazów wypracowanych w literaturze i kulturze XVII wieku. Najważniejszym dziełem dla rzeczywistości *Pieśni* pozostaje Biblia, z której poetka zaczerpnęła leksykę oraz symbolikę. Wśród tekstów Pisma Świętego najczęściej pojawiających się w *Pieśniach* są oczywiście psalmy, Pieśń nad Pieśniami oraz Księgi Hioba i Koheleta, będące częstym punktem odniesienia w literaturze barokowej. Z Nowego Testamentu poetka zaczerpnęła przede wszystkim określenia Niewiasty (Maryi), pojawiające się w Apokalipsie świętego Jana. Mniej jest odniesień do poszczególnych ewangelii, choć w *Pieśniach* obecne są wzmianki dotyczące wizji nieba z Ewangelii świętego Mateusza.

Obraz *sacrum* u Beniślowskiej świadczy albo o jej dobrej znajomości barokowych konwencji (i dużym czytaniu), albo, co niewykluczone, o aktualności tradycji siedemnastowiecznego baroku na Kresach Rzeczypospolitej jeszcze wiek później. Bóg bywa w *Pieśniach* przedstawiany zarówno w sposób dość abstrakcyjny jako Wieczna Myśl, by odwołać się do frazy Kochanowskiego, jak i w ujęciu sfamiliaryzowanym. Ta pierwsza wizja pozwala poetce na rozwinięcie poszczególnych fraz pacierza w sposób właściwy dla poetyckiej medytacji, w której rozum cofa się przed Tajemnicą (a język przybiera formę paradoksów, powtórzeń i zaprzeczeń), druga wizja sprawia zaś, że świat *Pieśni* nabiera barokowego szlacheckiego kolorytu. Ten ujawnia się zwłaszcza we fragmentach poświęconych opisowi nieba, które zostało przedstawione w sposób konwencjonalny, jako okazała siedziba Pana Niebieskiego, zbudowana ze szlachetnych kamieni i kruszców (obraz zaczerpnięty z Objawienia świętego Jana). Bóg jest tu zarówno doskonałym Rządcą, jak i prawdziwym Ojcem, czekającym na powrót marnotrawnych dzieci. W Księdze I pojawiają się również nieliczne wzmianki o aniołach, świętych oraz diable, którego wizerunek zdradza duży wpływ ludowej wyobraźni na kreację Beniślowskiej.

Podejście barokowe dominuje również w Księdze II *Pieśni* poświęconej Maryi. Autorka zdecydowała się na konwencję hymniczną, co zaznaczyła już na początku zbioru. Utwory kierowane do Maryi mają charakter podniosły i afirmatywny, poetka przede wszystkim chwali Matkę Boską za akt posłuszeństwa i poświęcenia. Do opisu Matki Boga wykorzystuje leksykę zaczerpniętą z Pieśni nad Pieśniami, spopularyzowaną za pośrednictwem dobrze znanych w epoce *Godzinek*. W utworach maryjnych prawie nie występuje militaryzacja *sacrum*, popularna zwłaszcza w dojrzałym i późnym baro-

ku, a Maryja jest przedstawiona przede wszystkim w kontekście teologicznym (w *Pieśniach* pojawiają się wzmianki o Niepokalanym Poczęciu, podobnie jak w twórczości Kochowskiego) jako kobieta wyjątkowa, która dzięki swej świętości dostała zaszczytu bycia matką Boga.

Również w przypadku obrazu Chrystusa nie ma mowy o oryginalności ujęcia. Poetka przedstawia Go w kontekście pasji i odkupienia win, dolorystycznych motywów popularnych w barokowych utworach chrystologicznych. Nie pojawia się tu prawie w ogóle sztafaż Bożonarodzeniowy (poza *Pieśnią 6* Księgi II: *I błogosławion owoc żywota Twójego, Jezus*), a Syn Boży jest traktowany przede wszystkim jako Oblubieniec. To relacja mistyczna stanowi podstawowy punkt odniesienia dla charakterystyki Chrystusa. Jest On Ukochanym, do którego podmiot próbuje się zbliżyć, choć w *Pieśniach* nie ma mowy o spotkaniu, które skończyłoby się widzeniem „twarzą w twarz”. Poetka kreśli zamiast tego dialektykę zbliżenia i oddalenia, właściwą dla treści Pieśni nad Pieśniami, która dostarczyła autorce wzoru opisu relacji miłosnej z Chrystusem.

Jednostka w utworach Beniśławskiej przede wszystkim się boi. To lęk przed grzechem i potępieniem jest emocją dominującą w *Pieśniach* i to on sprawił, że postawa podmiotu ma przede wszystkim penitencyjny charakter. Zarazem natura jednostki za Pismem Świętym jest ujęta w kategorii psychofizycznej jedności, co pozwoliło poetce na optymizm eschatologiczny, a więc przekonanie, że pomimo grzeszności, dzięki stworzeniu na obraz Boga, człowiek może osiągnąć szczęście wieczne. W utworach można dostrzec także wpływ platońskiej wizji świata, którą schrystianizował święty Augustyn, a która zakłada, że istnieje przepaść pomiędzy duszą i ciałem. Poetka deprecjonuje ciało, łączone z grzechem i przemijaniem, dbając przede wszystkim o swą duszę. Amplituda emocji rozpięta pomiędzy lękiem przed Bożym potępieniem a nadzieją na zbawienie przenika przez cały tom inflanckiej poetki, nadając mu typowo barokowe brzmienie. Ten kontrast pomiędzy dwiema wizjami świata jest typowy dla całych *Pieśni*, w których pejoratywna waloryzacja rzeczywistości przeplata się z pragnieniem lepszego życia, możliwego jedynie po śmierci. Doświadczenie mistyczne, jak przekonamy się w kolejnym rozdziale, stanowi świadectwo słuszności takiej postawy, ponieważ pozwala ono przeczuć to, co ma się wydarzyć – wieczne szczęście duszy przebywającej w domu Boga.

Rozdział IV

Pieśni sobie śpiewane jako poezja mistyczna

Pieśni sobie śpiewane są przykładem literatury mistycznej, ponieważ występują w nich motywy związane z bezpośrednim doświadczeniem obecności Boga: zachwycenie, podróż do nieba, *visio beatifica* i topos mistycznego zjednoczenia Oblubienicy z Oblubieńcem. Czy poezja ta jest jednak zapisem realnego doświadczenia mistycznego? Wydaje się, że już sama eksplikacja w języku, tym bardziej w języku zorganizowanym wedle reguł poetyckich, nie może być bezpośrednią deskrypcją takiego doświadczenia. Mistyka jako doznanie z innego porządku niż naturalny, uniemożliwia bowiem pełną dyskursyvizację. Dodatkowo mowa wiązana, ograniczona regułami wypowiedzi poetyckiej, nakłada na twórcę konieczność stosowania dodatkowych zasad związanych ze swą językową organizacją. W tym wypadku poezja mistyczna, o ile chcemy ją traktować jako powiązaną z przeżyciami autora lub autorki, jest świadectwem podwójnie zapośredniczonym: najpierw przez sam język, a potem przez poetyckie normy tego języka. Trudno więc w sposób niebudzący wątpliwości udowodnić, że *Pieśni sobie śpiewane* są w prosty sposób odbiciem przeżycia mistycznego ich twórczyni. Byłoby to wręcz niemożliwe, a tego rodzaju uproszczenia łamałyby także podstawowe założenia teorii literatury, przewidującej dystans pomiędzy autorem i jego dziełem, wynikający choćby z konieczności użycia języka. Dystans ten w przypadku tomu Benislawskiej będzie jednak zredukowany, bo poezja religijna, a dokładniej modlitwa poetycka, stanowią przykład liryki bezpośredniej. Z jednej strony mamy więc problem reprezentacji doświadczenia w języku, który wyklucza jego bezpośredniość, z drugiej zaś strony formuła poetycka *Pieśni* skłania nas do tezy o konfesyjnym charakterze tekstu. Jest to swego rodzaju paradoks, którego autorka nie musiała być świadoma, a jeśli była, to stanowi on kolejny argument za podejściem ostrożnym, takim, w którym spojrzenie na tekst uwzględnia nie tylko to, co zaznaczone *expressis verbis*, ale także szerszy kontekst znaczeniowy.

1. PIEŚNI I MISTYKA TEREZJAŃSKA

Już sama forma dzieła Beniśławskiej, porządek oparty na strukturze modlitwy poetyckiej, nasuwa skojarzenia z potrydencką kulturą medytacji nad artykułami wiary, która była propagowana zwłaszcza przez jezuitów. Modlitwa jako narzędzie służące rozwojowi życia duchowego stanowi istotną część praktyki mistycznej. Pomiędzy jednym i drugim sposobem dochodzenia do Boga brak jest oczywiście sprzeczności, a samą ascezę można potraktować jako wstęp do mistyki¹. Jako że w tekstach Beniśławskiej mamy do czynienia z nagromadzeniem odniesień do życia mistycznego i najbardziej czytelnych mistycznych symboli, w przypadku tej twórczości będziemy mówili o poezji mistycznej (a nie na przykład ascetycznej czy medytacyjnej). Nie oznacza to, że w utworach stolnikowej litewskiej brak odniesień także do innych niż mistyka obszarów religijności (na przykład ascezy), ale że najbardziej charakterystyczna jest dla niej właśnie rama pojęciowa skonstruowana w formie systemu dopuszczającego możliwość bezpośredniego i pozarozumowego obcowania z Bogiem.

O ogromnym znaczeniu modlitwy dla mistyka pisała w przewodniku dla zakonnic Teresa z Ávila, zachęcając siostry do odmawiania „Ojcze nasz”:

Jest to rzecz wielce godna wychwalania Pana, jakże wznosząca w doskonałości jest ta ewangeliczna modlitwa. Dokładnie taka, jako że ułożona przez tak dobrego Nauczyciela. I dlatego możemy, córki, każda z nas, odnosić ją do swojej sytuacji. Zdumiewa mnie widok tego, że w tak niewielu słowach jest zawarta cała kontemplacja i doskonałość i wydaje się, że nie potrzebujemy innej książki, jak tylko zagłębiać się w tę. Ponieważ aż dotąd Pan ukazał nam cały sposób modlitwy i wysokiej kontemplacji, od początkujących do modlitwy mentalnej oraz modlitwy uciszenia i zjednoczenia; a gdybym ja nadawała się do tego, by umiejętnie wyrazić to słowami, mogłaby powstać wielka książka o modlitwie opartej na tak prawdziwym fundamencie².

Co istotne, Teresa zalecała modlitwę (najpierw ustną, a potem myślną) „Ojcze nasz” i „Zdrowaś Maryjo” jako wstęp do ścieżki mistycznej³. Celem odmawiania modlitw oraz rozmyślenia nad poszczególnymi ich częściami miało być nie tylko uświadomienie sobie roli i wagi *sacrum*, ale także – co wskazuje na ascetyczny charakter tego ćwiczenia duchowego – całkowite zapanowanie nad sobą, swoim ciałem i umysłem⁴. Indywidualne podejście do formuły modlitewnej zmieniło oczywiście jej charakter, nadało wagę tym elementom, które dla podmiotu z jakiegoś powodu okazywały się ważniejsze niż inne, pozwalało na swobodną pracę wyobraźni, ekspresję emocji i dostosowanie modlitwy do sytuacji jednostki. Co ważne, Teresa podkreślała możliwość zapisywania własnych rozważań, aprobując w ten sposób utrwalenie indywidualnego tekstu pacierza. Religia terecjańska jest zarazem kontemplacyjna i aktywna; kontemplacja

¹ Zob. np. S. Ciesielska-Borkowska, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939, s. 31.

² Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, [w:] *taż*, *Dzieła*, t. 2, tłum. ks. H.P. Kossowski, Kraków 1987, rozdz. 37, 1.

³ *Tamże*, rozdz. 21.

⁴ *Tamże*, rozdz. 29.

wyraża się w typowym dla kultury medytacyjnej rozważaniu przymiotów Boga i artykułów wiary, aktywność zaś – w ciągłej pracy nad dostosowaniem modlitwy do zindywidualizowanego kontekstu, oraz w wysiłku wyrzeczenia się własnej woli.

Dwie pierwsze części *Pieśni sobie śpiewanych* składają się z modlitw poetyckich „Ojcie nasz” (Księga I) i „Zdrowaś Maryjo” (Księga II). Być może zbieżność z zaleceniami świętej Teresy co do zastosowania właśnie tych modlitw w mistycznych przygotowaniach jest przypadkiem i wynika tylko z ich powszechności wśród wspólnoty katolickiej, może być jednak tak, że autorka знаła zalecenia świętej z Ávila. O popularności myśli mistycznej w początkach drugiej połowy XVIII wieku świadczy między innymi wydany w Wilnie, na nieco ponad dziesięć lat przed dziełem Benisławskiej (1753), traktat bernardyna Franciszka Przyłęckiego, w którym występują typowe dla barokowej religijności motywy (nieufności do samego siebie, kultu pasji i krwi Chrystusa, a także miłości rozumianej jako afekt ku Bogu)⁵. Sam tytuł pracy świadczy zaś o żywym wówczas zainteresowaniu w północno-wschodniej prowincji Rzeczypospolitej (Przyłęcki był przez pewien czas lektorem w wileńskim klasztorze bernardynów) tematyką mistyczną, która pojawia się także w dziele Benisławskiej. Jest to dowód na ciągłość kultury duchowej baroku na obrzeżach kraju jeszcze w połowie XVIII wieku.

Rozpatrywanie tomu Benisławskiej w odniesieniu do kultury mistycznej wymaga wyodrębnienia kilku aspektów. Pierwszym z nich jest rozpatrzenie funkcji i charakteru „zachwytu” mistycznego, wzmiankowanego w utworze poprzedzającym księgę *Pieśni*. Są one dziełem inspirowanym mistyką barokową i można spróbować przeczytać je jako stylizowane świadectwo (na wzór pisanych przez karmelitanki rozwiniętych modlitw kanonicznych) duchowego rozwoju podmiotu. Istotna byłaby więc tu obecność (lub nieobecność) sygnałów poświadczających przebycie kolejnych etapów drogi mistycznej: oczyszczającej, oświecającej i jednoczącej. Po ustaleniu proporcji tych elementów w tekście będzie można dokładniej scharakteryzować rodzaj zaprezentowanego w *Pieśniach* mistycyzmu, w tym określić stopień zakorzenienia dzieła w myśli mistycznej; na przykład w przypadku nadreprezentacji fragmentów dotyczących oczyszczenia mistyka ta byłaby powiązana z ascezą (próbą wykorzenienia nie tylko złych nawyków, ale także pragnień i woli własnej), zaś w przypadku tekstów wskazujących na oświecenie lub zjednoczenie – jej charakter odnosiłby się do afirmacji bytu (a więc nie do negacji), i tak dalej. W tym celu nieodzowna jest również próba odczytania wpisanej w *Pieśni* antropologii.

2. ZACHWYCENIE I PODRÓŻ DO NIEBA

Sygnały o mistycznym charakterze dzieła pojawiają się już w utworze poprzedzającym cały zbiór *Pieśni sobie śpiewanych*, będącym zapowiedzią tematyki całego dzieła. Przywoływany już kilkakrotnie utwór *Pieśń przed zaczęciem dzieła abo zachwyt ducha do Ducha Naświętszego* jest stylizowanym opisem doznania mistycznego. Wiersz ten

⁵ Zob. F. Przyłęcki, *Teologia duchowna i ascetyczna trzema mistycznej nauki drogami: oczyszczającą, oświecającą i jednoczącą każdego katolika do chrześcijańskiej doskonałości prowadzącą*, Wilno 1763.

rozważaliśmy przede wszystkim w kontekście tradycji inwokacyjnej i jej barokowej „chrystianizacji”, a także w odniesieniu do pytania o status ontologiczny świata przedstawionego. Tu zajmijmy się nim w kontekście teorii mistycznej.

Jak wiadomo z pism świętej Teresy z Ávila, zachwycenie odnosi się do stanu będącego apogeum doświadczenia mistycznego – jest synonimem ekstazy⁶. Jako tożsamy z nią, stoi wyżej niż zjednoczenie, będące efektem procesu duchowego złożonego z „tradycyjnych” etapów drogi mistycznej: oczyszczenia, oświecenia i właśnie zjednoczenia. Do stanu zachwycenia doprowadza Bóg, który działa nie tylko we wnętrzu duszy (jak przyjęło się myśleć w tradycyjnych ramach mistyki), ale także na zewnątrz, interweniując w cudowny sposób w życie jednostki. Jak pisze dalej święta, zachwycenie odbywa się zwykle za pośrednictwem jakiegoś *medium*, będącego w stanie unieść duszę (czy także ciało?) do góry, tak by mogła ona spojrzeć na świat z perspektywy wertykalnej i by mogła udać się do nieba⁷. Dzieje się tak najczęściej przy pomocy obłoku (nie należy go mylić z Boskim obłokiem teorii sanjuanistycznej), nagle pojawiających się skrzydeł albo innych atrybutów kojarzonych z możliwością swobodnego poruszania się w powietrzu. Co więcej, zachwycenie dzieje się nagle, bez uprzedniego przygotowania, a także bez woli jednostki⁸. Jest więc ono gwałtowne (łac. *raptus*) i niespodziewane, może zdarzyć się w każdej chwili i nie musi poprzedzać go ani praktyka ascetyczna, ani modlitwa. Możliwe jest, że tytuł i treść utworu poprzedzającego część pierwszą *Pieśni* odnoszą się do terezańskiego pojęcia zachwyty mistycznego:

Jaki mię Duch – ehej! – jaki
na powietrze wznosi z ptaki?
Czy uwodzi sen mię, czyli
mara jaka zmysły myli?
Czyż lotnymi dziana pióry
przelatuję niebios góry?
Dokąd, dokąd – prze Bóg żywy! –
rwie mię wicher popędliwy?
Abo jakież mię zachwyty,
abo jakież pąd mię skryty
dziś osadzie w świętym zborze
Boga mogły i w gwiazd chorze?

[Ks. I, *Pieśń przed zaczęciem*, 1–12]

Autorka *Pieśni* wykorzystuje podstawowe elementy obecne w pojęciu mistycznego zachwycenia. W *Zachwycie ducha* mamy znaki świadczące o cudowności doznania, takie jak pojawiające się po sobie pytania, na które podmiot nie udziela odpowiedzi (zawieszenie części władz poznawczych), emfaticzne wykrzyknienia („ehej”), wysoką frekwencję zaimków pytających: „jaki” „jakież”, „dokąd”, mających charakter

⁶ Teresa z Ávila, *Księga życia*, tłum. H.P. Kossowski, Warszawa 2001, s. 175.

⁷ M. cyt.

⁸ Tamże, s. 176.

powtórzeń, oraz użycie czasowników oznaczających czynności dynamiczne („uwodzić”, „przelatywać”, „rwać”, „osadzić”). O gwałtowności opisywanej sytuacji świadczą także dobór krótkich, najczęściej złożonych z jednej lub dwóch sylab wyrazów: „sen”, „mara”, „pąd” (prąd, wiatr), „zbór”, „chór”. Interpretację w duchu tereżjanizmu potwierdza także „powietrzny” charakter obrazu, odnoszący się do przemieszczenia podmiotu w porządku wertykalnym. W przypadku Beniśławskiej rolę *medium*, jak już powiedzieliśmy przy okazji wcześniejszej analizy tego utworu, pełni Duch Święty, mogący być tu znakiem schrystianizowanego natchnienia poetyckiego, jak i tym „środkiem”, za którego pomocą dusza udaje się w podniebną podróż.

Cele takiego cudownego zachwycenia są dwa. Pierwszym jest możliwość zobaczenia „na własne oczy” nieba, nagrody dla duszy wytrwałej w wierze i cnotliwej. Zachwycenie umożliwia doznanie *visio beatifica*, uszczęśliwiającego obrazu przyszłego życia, który na chwilę zostaje odsłonięty przed duszą. Finałem podróży w poprzedzającym modlitwy poetyckie utworze Beniśławskiej jest właśnie siedziba Boga:

Precz odstąpcie, precz, złośnicy,
precz, bezbożni, precz, grzesznicy!
Owo Bóg się tu najduje,
czuję Ducha, Ducha czuję!
Huk się, łoskot i grom wali
po rozciąglej niebios sali,
a powietrze z siebie żenie
żywe ognie i płomienie!

[Ks. I, *Pieśń przed zaczęciem*, 13–20]

Odniesienie do zmysłowego doświadczenia *sacrum* („czuję Ducha, Ducha czuję”) ma charakter synestezji. Zwróćmy bowiem uwagę na wieloznaczność „czucia” w odniesieniu do percepcji sensorycznej. Poza podstawowym, związanym ze zmysłem dotyku znaczeniem „czucia” (czuć można ból lub przyjemność, ciepło lub zimno) może ono odnosić się również do wrażenia zapachowego (por. hierofanie zapachowe jako element towarzyszący świętości, na przykład zapach ciała świętego), co zresztą sugeruje „powietrzny” charakter zachwycenia ducha, będącego w zasadzie pochwyceniem, przypominającym nieco obraz „porywanej” przez ptaka zdobyczy. Synestezja władz zmysłowych wskazuje zarazem na całościowy i obezwładniający efekt zachwycenia zgodny z tereżańską teorią. Władze poznawcze człowieka są tu jakby porażone nadmiarem świętości, która przejmuje kontrolę nad podmiotem. Jak pisała święta Teresa z Ávila, w zachwyceniu: „Bóg jest duszą jej [jednostki – dop. K. Ż.]; on wziął ją w swoją pieczę, on przyświeca jej, ciągle jakby stoi przy boku jej, strzegąc, by go nie obraziła, przymnażając jej łaski i pobudzając ją, aby mu służyła”⁹.

Karmelitańską proveniencję mistyki Beniśławskiej, już w innej pieśni, poświadczą kilkakrotne wspomnienie przez poetkę legendarne go założyciela zakonu karmelitań-

⁹ Tamże, s. 195.

skiego, starotestamentowego Eliasza¹⁰, wyłącznie w kontekście pragnienia podróży mistycznej:

Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! O, jako nie miałem
pragnieniem dusza pragnie z tym rozstać się ciałem!
O, kto pęta rozbije krzepkie niewolnicze?
Kto pozwoli wylecieć przed święte Oblicze?
Ach, kto użyczy skrzydeł, lubo kto w tym czasie
mię na Elijaszowej osadzi kolasio?
Hej, jakobym leciała przez gwiazdeczne szlaki!
Hej, jakbym zacinała ogniste rumaki!
Bawej! Prawdaż? Wygrałam! Dobra, dobra nasza!
Czy mną zwodzą? Na wozie czyż już Eliasza?
Rzą polotne Pegazy! Hejdyż, w górę, cugi!
Żegnam cię, mierzła ziemio, baw się z swymi sługi!
[Ks. I, *Pieśń 4*, 121–132]

Podobnie jak w utworze o zachwyceniu otwierającym tom, także i w przytoczonym fragmencie modlitwy poetyckiej „Ojcie nasz” Benisławska posłużyła się środkami poetyckimi, które zbudowały dynamiczny obraz podróży, niemal szalonego (i zarazem dziecinnego, co nietrudno zauważyć) rajdu do nieba. Temu służą wykrzyknienia, powtórzenia i formy równoważnikowe, a także słownictwo kolokwialne, zaczerpnięte z rezerwuaru praktyki jeździeckiej („kolasa”, „zacinać” czy okrzyk: „hejdyż, w górę cugi!”). Jest tu obecny także inny jeszcze zabieg, którego nie ma w utworze o zachwyceniu i który dość rzadko pojawia się w tomie – to wykorzystanie mitologii jako źródła symboli. Zgodnie z deklaracją zawartą w utworze poprzedzającym tom, poetka w większości wypadków poprzestaje na obrazach religijnych:

Nic nie powiem tu małego,
nic prostego, doczesnego,
co by ziemią abo ciałem
lub trąciło świata kałem.
[Ks. I, *Pieśń przed zaczęciem*, 25–29]

Mitologizacja w *Pieśniach*, jak zauważyła Joanna Gorzelana, czasem jednak występuje¹¹, ale jest to zjawisko zawsze podporządkowane chrześcijańskiej kreacji świata przedstawionego. „Polotne Pegazy” wznoszące podmiot poetycki do nieba, są tym samym, co „pióra”, „skrzydła”, „obłok” czy „rydwan”, symboliczną reprezentacją środka (*medium*), za którego pomocą dusza przemieszcza się w płaszczyźnie wertykalnej. Wprowadzenie tego konkretnego obrazu ujawnia charakter wyobraźni poetki: barokowy, plastyczny i zarazem emblematyczny. Dzięki temu *imaginarium* zachwycenie ducha nie jest już abstrakcyjnym terminem, o jakim można przeczytać u Teresy (choć

¹⁰ K.J. Egan, *Karmelici*, [w:] *Duchowość chrześcijańska. Późne średniowiecze i reformacja*, red. J. Raitt, Kraków 2006, s. 51–54.

¹¹ J. Gorzelana, *Mitologizmy w poezji religijnej polskiego oświecenia*, „Opera Slavica” 2016, z. 4, s. 19–20.

święta bardzo starała się o jasny i prosty styl), ale nieoczekiwaną podróżą, która sprawia radość i powoduje zdziwienie. Oddalenie się od świata, jeszcze zanim dusza zbliży się do siedziby Boga, powoduje także zmianę w postrzeganiu rzeczy:

I za toż monarchowie krwawe wojny wiodą?
Za toż tyle dusz gubią z wieczną swoją szkodą?
Za toż nieba niepomni, dawszy rozbrat cnocie,
o ludzie – ach, nie ludzie! – walają się w błocie?
[Ks. I, *Pieśni* 4, 137–140]

Następujące po sobie obrazy, uchwytnie przy zmianie perspektywy podmiotu spowodowanej przez zachwycenie, są przykładem estetycznego prawa fuzji, jednej z podstawowych cech wyobraźni barokowej według Endre Angyala¹². Zdystansowanie się od świata stanowi okazję do przeobrażenia własnej opinii dla podmiotu, który – ukazany z oddali – okazuje się znikomą wartością. Podobną do podmiotu *Pieśni* opinię wygłosiła po jednym z doświadczeń mistycznych święta Teresa z Ávila: „O świecie, świecie! Jakże fałszywy twój honor zyskuje na tym, że mało jest takich, którzy by cię znali”¹³.

Zarazem, dzięki podróży mistycznej zmienia się także wiedza o tym, co jest dla większości ludzi tajemnicą – o przestworzach, w których mieszka Bóg:

Przebóg! Czy mi się marzy, czyli to na jawi?
Skąd się tak siła słońców nowych mi tu jawi?
Toż to one gwiazdeczki, o których zawiło
tylko się gwiazdozorcom na świecie roiło?
Choć przez sięgłe lunety na zwiady wysoko
do nieba zapuszczali ciekawe swe oko,
ba, lepiej gołym okiem ja gwiazd znoszę kopy
niżli przez najsięglejsze oni teleskopy.
Wielość taka gwiazd, jaka nie powstała w myśli,
wielkość taka, o jakiej astronom nie kryśli.
Jasność, ach, jakaż jasność! Prawdziwe tu nieba!
Dobrze mi tu być, Panie! Tu mi oświeść trzeba!
[Ks. I, *Pieśni* 4, 149–160]

Znamienne dla epoki będącej początkiem oświecenia jest to, że poetka wyszła tu poza czarnoleski, pełen harmonii styl opisu kosmogonii, będący wzorem także dla poetów osiemnastowiecznych (na przykład dla Adama Naruszewicza). Pojawienie się „lunety”, symbolu wiedzy i „astronoma”, będącego wzorem ówczesnego naukowca, w kontekście podróży mistycznej jest zabiegiem niezwykle, poświadczającym zachodzącą powoli zmianę w myśleniu o rzeczywistości. W wizji Benisławskiej ścierają się bowiem dwie wizje oglądu nieba: religijna, koncentrująca się na Boskim charakterze niebios oraz oświeceniowa, z jej „szkiełkiem i okiem” (poetka wzmiankuje wszak „ciekawość” jako cechę badaczy gwiazd) i otwartą przestrzeń kosmosu. Ta rzeczywistość

¹² E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 333.

¹³ Teresa z Ávila, *dz. cyt.*, s. 250.

jest przez poetkę podporządkowana systemowi religijnemu. Jej wiedza jest pełniejsza, bo obejmuje całość rzeczywistości, w której niebios (choć ich wygląd zaczerpnięty został z nowożytnej wizji kosmosu) pozostają domeną tego, co Boskie. Mistyka zmienia zatem sposób postrzegania i oceny świata rozszerzając perspektywę pojmowania, zarówno w sferze fizykalistycznej (zwiększenie odległości w przypadku Ziemi i zmniejszenie odległości w przypadku Nieba), jak i w sferze aksjologicznej, związanej z prawdziwym wyglądem rzeczy.

Tutaj dochodzimy do drugiego celu zachwycenia. Poza możliwością ujrzenia prawdziwego szczęścia w niebie, przynosi ono wiedzę także o charakterze zjawisk na ziemi. Zmiany te obejmują umiejętność rozróżniania prawdy i fałszu, co – ze względu na niedoskonały charakter rzeczywistości – prowadzi do wyobcowania podmiotu ze świata¹⁴. Przyjmując takie założenie, można orzec, że całe dzieło Benisławskiej jest świadectwem zmiany, która zaszła w podmiocie, być może na skutek doświadczenia mistycznego. Na to jednak brak nam dowodów, mimo iż *Pieśni* obficie czerpią z dorobku siedemnastowiecznej literatury penitencyjnej, a zwłaszcza elegii pokutnej. Może to być jednak w znacznej mierze stylizacja, choć niewykluczone, że w życiu autorki zaszło coś, co spowodowało zmianę w jej duchowości. Argumentem za tą tezą jest pojawiająca się w pierwszej księdze obietnica, również już kilkakrotnie wzmiankowana w pracy, dotycząca wiary i nawrócenia:

Ja odpuszczam, o Panie, odpuść mi wzajemnie.
Ja zemsty brać nie będę z bliźnich, a Ty ze mnie.
Daruj, gdy grzech mój z pozwem przeciwko mnie stanie
przed strasliwym Twym sądem, daruj, daruj, Panie!
Pomni na moję kartę, którą-ć nie przez dzięki
na wieczny czas z podpisem daję własnej ręki.
Daję, gdy rok dwudziesty ósmy już przemija –
biada mi, że tak późno! Daję – Konstancja.

[Ks. I, *Pieśń* 7, 181–188]

Podobne świadectwa literackie nawróceń, jak wiemy, były częstymi wydarzeniami wieku XVII, czasu stabilizowania się katolickiej ortodoksji i zintensyfikowania potrydenckiej misji katolickiej¹⁵. Można je postrzegać jednak także w innym kontekście, związanym właśnie z naukami terezańskimi, a konkretnie z *Księgą życia* matki Teresy, będącą nie tylko autobiografią mistyczną, ale także, a może przede wszystkim, dowodem głębokiej wiary jednostki.

3. SENSUALIZM MODLITWY POETYCKIEJ BENISŁAWSKIEJ: KREW I SERCE

Świadectwa całkowitego oddania ciała i duszy Bogu spotykamy także w staropolskiej literaturze karmelitańskiej, w tym u nieznanej z imienia zakonniczki z kręgu Marianny Marchockiej, która w swym *Testamencie* pod zapewnieniami o poświęceniu się Bogu i Chrystusowi podpisuje się własną krwią:

¹⁴ Tamże, s. 193.

¹⁵ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 15.

[...] tak i teraz znowu wyrzekam się i jakom się mu poddała na wszystko, co jedno ze mną będzie chciał uczynić, tak i teraz znowu jako najdoskonali mogę poddaję się, żebym wszystka tylko całe jego była i miłość Jego świętą zawsze w moim sercu zachowała, tak mię Bóg niech ratuje i potwierdzi, dla którego chwały i pociechy z miłości i dobrowolnie to wszystko stanowią. Żyje Pan Bóg mój, w którego oczach to wszystko się dzieje, a na większe potwierdzenie tego wszystkiego ręką i krwią własną [sic] podpisuję się znowu. Siostra N. N. odkupiona krwią Twoją drogą¹⁶.

Benisławska pisze o krwi Chrystusa jako o atramencie potrzebnym do złożenia podpisu z „własnej ręki”, nieznana zakonnica (być może była to Felicjana Józefa od świętej Teresy)¹⁷, powołując się na przykład Chrystusa, wykorzystuje swoją własną krew. Ta czerwona substancja, kojarzona w baroku przede wszystkim z Męką Pańską, była traktowana jako religijny środek puryfikacyjny (Chrystus przelał krew za grzechy) i zarazem symbol ofiary; ponadto jej znaczenie było dualne: z jednej strony była bowiem symbolem cierpienia, z drugiej zaś strony wiązała się z sensualnością, a nawet erotyzmem¹⁸. Podpisanie dokumentu krwią poświadcza złożony charakter tego symbolu w pismach mistyczek, gromadzącego rozmaite, być może nawet pozornie przeciwstawne sensy poświęcenia, takie jak miłość i ofiara czy ból i rozkosz.

Nie jest przypadkiem, że cytowany wyżej testament powstał w kręgu karmelitanek bosych, podobnie jak to, że Benisławska złożyła podobną obietnicę w jednym ze swych utworów. Prawdopodobna jest teza, że terezjańska wyobraźnia mistyczna wpłynęła na obie autorki, które wykorzystały miłosny i zarazem ofiarny status krwi, oba bowiem dzieła są na swój sposób wyznaniem Chrystusowi miłości, która wymaga poświęceń i w której cierpienie sąsiaduje z rozkoszą, a krew stanowi *medium* zacierające granice podmiotów – ze względu na swe czyste fizyczne właściwości (krew jako pierwiastek akwaticzny jest amorficzna) łatwiej w niej złączyć się w unii z innym bytem.

W utworze *Pieśń przed zaczęciem dzieła abo zachwyt ducha do Ducha Naświętszego* pojawia się jeszcze jedna, istotna informacja. Poetka zaznaczyła bowiem, że to, czego dotyczą *Pieśni*, przedstawiane będzie z perspektywy jednostki kochającej Boga, dla której źródłem miłości jest ludzkie serce. Wzywając wszystkich ludzi do modlitwy, podmiot wskazuje zarazem na własną orientację duchową, w której dominującym składnikiem jest uczucie:

Wy, co Bogu służyć chcecie,
lub w zakonie, lub na świecie,
żywiej, żywiej sam się śpieszcie,
otworzone serca nieście!

[Ks. I, *Pieśń przed zaczęciem*, 21–24]

Zgodnie z przytoczoną wcześniej charakterystyką mistycyzmu kobiecego, jego istotnym wyróżnikiem jest uczuciowość zlokalizowana w sercu – źródle miłości, a także

¹⁶ *Testamęt*, [w:] Teresa od Jezusa Marianna Marchocka, *Autobiografia mistyczna i inne pisma*, s. 392–393.

¹⁷ Tamże, s. 393.

¹⁸ M. Pasek, *Strategie obrazowania ciała Chrystusa w wybranych barokowych utworach pasyjnych*, „Meluzyna” 2018, z. 2, s. 42.

miejsu, w którym może przebywać Bóg¹⁹. Ten zhumanizowany organ w wizjach świętej Teresy z Ávila był wielokrotnie przebijany na wzór serca Chrystusa zranionego włócznią, dzięki czemu święta doznawała niezwyklej wrażeń zmysłowych:

Anioł miał w dłoni długą pozłocistą włócznię, którą od czasu do czasu wbijał mi w serce i wypychał w głąb trzewi. Kiedy wyciągał włócznię z powrotem, czułam się tak, jakby miał mi zaraz wyrwać wnętrzności i gorzałam boską miłością. Jednego jestem pewna, że błogość przenika wewnątrz moich trzewi i czuję, że się wszystko tam wewnątrz rozdziera, kiedy mój duchowy małżonek wyciąga strzałę, którą je przebił²⁰.

Poezja Benislawskiej w znacznie mniejszym stopniu niż źródło terezańskie czerpie z tak jaskrawego sensualizmu, ale to nie znaczy, że autorka traktuje pojęcie „serca” i „miłości” w sposób zinstrumentalizowany, właściwy barokowej poezji dewocyjnej. Jest ono w *Pieśniach* wymienione aż sześćdziesiąt razy [!], co w jasny sposób wskazuje na jego ogromne znaczenie w modlitwie poetyckiej inflanckiej autorki.

Kolejne pieśni Benislawskiej będą rozwijać omawiane tu wątki: mistyczny charakter modlitw zostanie potwierdzony przez fragmenty świadczące o rozwoju duchowym podmiotu właśnie na tej ścieżce, a ich sercocytryzm ujawni się zwłaszcza w części trzeciej, będącej w znacznej mierze poezją o Chrystusie, co ma oczywiście uzasadnienie w samej logice mistyki, która wiedzie do Boga przez Jego Synowską figurę²¹. Natura Syna Bożego jako współlistotnego Ojcu, ujawnia bowiem możliwość unii mistycznej dwóch bytów, w których jeden pozostaje nadal człowiekiem.

4. LĘK PRZED DZIAŁANIEM SZATANA

Zanim przejdziemy do etapów mistycznych w omawianym dziele, poświęćmy jeszcze chwilę uwagi drugiemu utworowi poprzedzającemu zbiór. *Pieśń przeżegnanie. W Imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego*, jak już wcześniej zauważyliśmy, jest dość rzadkim zapisem literackim formuły rytualnej rozpoczynającej modlitwę właściwą²². Podmiot wiersza koncentruje się w nim na wykonaniu gestu przeżegnania, który poetka oddała przekonująco, dzięki powtórzeniom i kolokwializmom znacznie dynamizującą sytuację liryczną:

Precz, na duszę mą zażarci, precz
pierzchajcie, precz, precz, czarci!
Znak, znak Krzyża kładę drogi,
precz ode mnie, precz stąd, w nogi!

¹⁹ Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1998, s. 18; M. Górecka, *Średniowieczna mistyka kobiet jako osobliwy fenomen kulturowy Europy*, „Roczniki Humanistyczne” 2004, t. 53, z. 4, s. 228; A. Grün, G. Riedl, *Mistyka i eros*, tłum. M. Ruta, Kraków 1998, s. 21.

²⁰ Św. Teresa od Jezusa, *dz. cyt.*, s. 273.

²¹ M. Chmielewski, *Jezus Chrystus w mistyce*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. J. Duchniewski i inni, t. 7, Lublin 1997, k. 1380–1381.

²² J.A. Choroszy, *Między teologią a antropologią słowa. O użytkach płynących z Modlitwy Pańskiej*, „Napis” 2010, nr 16, s. 58.

Strach i trwoga, widzę, pada,
zmyka, pierzcha złość szkarada.
Zginiesz, zginiesz, złości wściekła,
prędzej, prędzej leć do piekła!

[Ks. I, *Pieśń przeżegnanie*, 1–9]

Zabiegi Benisławskiej wskazują zarazem na charakter tej sytuacji, która wpisuje się w „retorykę oblężenia”, stałego poczucia, że jest się w polu walki pomiędzy dwiema siłami. Ponaglenia i rozkazy wypowiedziane przez podmiot mogłyby być słowami żołnierza stojącego w obliczu wroga. Wyliczenia i zdania eliptyczne przypominają tu lirykę księdza Baki z *Uwag o śmierci niechybnej*, ale poetka nigdy nie rezygnuje z użycia czasowników na rzecz wyliczeń i maksymalnej gnomiczności wypowiedzi. Jeżeli trafia się tu puenta, to zawsze jest poprzedzona formami konkurencyjnymi, związanymi z innymi aspektami podjętej w konkretnym utworze tematyki.

Jak już wspomnieliśmy w rozdziale poświęconym analizie świata przedstawionego *Pieśni*, człowiek modlący się pozostaje jakby na granicy dwóch światów: tego, co świeckie, podkreślanego tu przez obecność Zła i tego, co Boskie, będącego właściwą przestrzenią modlitwy. Mistycy zauważali to napięcie wynikające z bycia na pograniczu światów i przykładali szczególną wagę do okoliczności modlitwy; warunków, w których jednostka jest bardziej narażona na działanie Szatana.

Już Loyola podkreślał, że modlitwa wiąże się ze specjalnym statusem modlącego się, który zarówno podczas przygotowań, jak i w czasie jej odmawiania musi oprzeć się wysiłkom diabła, chcącego przede wszystkim przeszkodzić w rozmowie z Bogiem²³. Loyola dość precyzyjnie określił też, kiedy kuszenie jest największe – dzieje się tak na początku drogi oświecającej, gdy dusza częściowo pokonała już własne ciało i wolę w drodze oczyszczającej²⁴. O ile myśl Loyoli ma jeszcze przede wszystkim ascetyczny charakter, o tyle refleksja o niebezpieczeństwie ze strony diabła podczas modlitwy mistycznej występuje również w pismach świętej Teresy z Ávila i świętego Jana od Krzyża. Dla hiszpańskiej świętej, zgodnie z dawnym wyobrażeniem o płci, Szatan przede wszystkim obrał sobie za cel kobiety, które były postrzegane jako słabsze w takich sferach, jak ta dotycząca moralności, wolitywności czy siły psychicznej i fizycznej. Autorka *Księgi życia* przestrzegała karmelitanki przed pychą i zawierzaniem sobie w modlitwie, zwracając się do nich: „Nie wspinajmy się na wysokości duchowe, jeśli Pan sam nas nie podnosi. Dla kobiet zwłaszcza takie zrywanie się jest rzeczą niebezpieczną, bo łatwo Szatan może im podsunąć jakie ułudy swoje”²⁵. Najbardziej narażeni na atak diabła są zwłaszcza ci, którzy pozwalają sobie na wyłączenie czujności, zwłaszcza przy modlitwie odpocznienia, która może występować także w ekstazie²⁶. W tym sensie mistyka terezańska na każdym poziomie modlitwy (poza zachwyceniem będącym efektem tylko

²³ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, tłum. J. Ożóg SJ, Kraków 1996, p. 1, 10.

²⁴ M. cyt.

²⁵ Teresa z Ávila, *dz. cyt.*, s. 117.

²⁶ Tamże, s. 173.

działania woli Boga) dopuszczała zagrożenie ze strony przeciwnika Stwórcy. Zgubne dla modlącego się było zwłaszcza samozadowolenie wynikające z przechodzenia przez kolejne etapy mistyczne.

Najbardziej szczegółowo teorię osaczenia mistyka dążącego do Boga przez diabła rozwinął Jan od Krzyża. Diabeł według świętego – i zarazem zgodnie z wyobrażeniami epoki – pełnił znaczną rolę na ziemi. Mógł być zasadniczo przyczyną i sprawcą prawie każdego doznania, które jednostka mogłaby wziąć za mistyczne; za jego sprawą pojawiały się objawienia i wizje, jego głos potrafił również imitować głos Boga²⁷. Szczególną rolę diabeł miał w nocy oczyszczenia, będącej nocą zmysłów, w której za jego sprawą mogły mistyka nawiedzać bluźniercze myśli i przekleństwa²⁸. Jedynie zjednoczenie z Bogiem, będące tajemnicą dla wszystkich poza Stwórcą, uwalniało jednostkę od obawy o działanie siły nieczystej: „Mądrość bowiem tej kontemplacji jest mową Boga, czyli mową czystego ducha do ducha duszy. Nic zatem, co nie jest czystym duchem, np. zmysły, nie może tego pojąć”²⁹.

Szatan może więc przeszkadzać mistykom – i czyni to – niemal na każdym etapie modlitwy. Ochroną przed jego mocą jest „pedagogika podejrzeń” i brak zaufania do siebie nawet w chwilach radosnych, oraz, jak u Benisławskiej, ochrona poprzez rytuał: święconą wodę, gest krzyża, czy przeklinanie Zła:

W imię Ojca... Stój, stój, biesie!
W imię Syna... Stój, gdzie rwiesz się?
W imię Ducha Najświętszego...
Stój! Czuj Boga ze mną mego!
Stój, lecz jako uwiązany
na łańcuchu, psie, do ściany!
Gryź się, zrzyj się, wściekni, a nie
gabaj – wara! – mnie, brytanie!
[Ks. I, *Pieśń przeżegnanie*, 9–16]

Benisławska nie musiała być mistyczką, żeby bać się Szatana, ponieważ tradycja baroku poświadcza ten lęk niemal na każdym kroku – jak wiemy, często towarzyszył on polskim autorkom z kręgu zakonnego. Szczęólnego jednak znaczenia nabiera obecność diabła na drodze mistycznej – próbuje on bezpośrednio przeszkodzić mistyce w wejściu na wyższy etap ścieżki zjednoczenia, poprzez kuszenie i odwracanie myśli od Boga. Jak pisała do swoich uczennic Magdalena Mortęska: „Ty szukaj zawsze światła, bo w światłości Pan, a w ciemności Szatan z pokusami ciebie mieszka, a kogo jemi ogarnie, na tego tęskliwość, żal, niestateczność przypada”³⁰. Nieprzejednany wróg człowieka czyha na każdym kroku, by udaremnić próbę nawiązania kontaktu z Bogiem, przy którym traci on całą swą moc.

²⁷ Święty Jan od Krzyża, *Podróż na górę Karmel. Noc ciemna*, tłum. B. Smyrak, Kraków 2002, s. 209.

²⁸ Tamże, s. 396.

²⁹ Tamże, s. 459.

³⁰ *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, wyd. K. Górski, Poznań 2009, s. 100.

Umieszczenie przez Benislawską utworu o przeżegnaniu tuż przed modlitwą poetycką *Pieśni* wskazuje na znajomość tej złożonej tradycji wiary; diabeł nacierający na modlącego się poświadcza jego ogromną rolę w życiu jednostki (wiera w niego jest trwała jeszcze w początkach drugiej połowy XVIII wieku), a także potwierdza przekonanie o wzmożonym ataku diabła na jednostkę, która chce się pomodlić. Jego obecność jest sygnałem znajomości przez autorkę tradycji ascetyczno-mistycznej baroku, w której autorzy (Loyola, Teresa z Ávila, Jan od Krzyża) często wspominali o upostaciowionym Złu, zwłaszcza w nawiązaniu do rozpoczynania procesu modlitwy myślniej, medytacji oraz oczyszczenia i oświecenia, którym mogło towarzyszyć niebezpieczeństwo niepowodzenia za sprawą nacierającego na duszę Szatana. Destrukcyjna rola diabła w procesie mistycznym musiała być tak duża, że autorka – by poetycko odzwierciedlić proces modlitwy mistycznej i zarazem go uwiarygodnić – postanowiła poświęcić Złu niemal cały utwór.

5. ANTROPOLOGIA MISTYCZNA *PIEŚNI*

Podmiot liryczny *Pieśni* już w pierwszej części dzieła podkreśla boskość ludzkiej duszy:

Ojcie nad wszystkie ojce! Bo duszy niedzielnej
sam jeden Ojcem jesteś, duszy nieśmiertelnej,
częstki najszlachetniejszej, której ni od matki,
ani od ojców mogą wziąć cielesnych dziatki.

[Ks. I, *Pieśń* 2, 217–220]

Założenie to jest kluczowe dla systematyki doświadczenia mistycznego. Teza o boskiej częstce duszy, będąca integralnym elementem mistyki reńskiej, a później terezańskiej, jest oczywiście zaczerpnięta z Pisma Świętego (Rz 8, 23) i stanowi o możliwości mistycznego doświadczenia polegającego na bezpośrednim doznaniu obecności Boga. Ta częstka (*apex mentis*), której natura pozwala na przeżycie unii mistycznej jest zarazem częścią Boga w człowieku:

Ojcie nasz! Tyś mym Ojcem, toć ja Twoja córka!
Dajże mi moję częstkę, spada na mię która.
Lecz częstką Ty mą jesteś, o innej niech w mojej
głowie nigdy na jawi, ni się w śnie poroi!

[Ks. I, *Pieśń* 2, 33–36]

Zgodnie z chrześcijańskim wyobrażeniem, że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga (Rdz 1, 26–27), podmiot kształtuje swe pragnienie zjednoczenia ze Stwórcą, które ma się dokonać w duszy człowieka. Najpierw jednak należy odnaleźć to, co zapomniane lub ignorowane; poprzez zwrócenie uwagi na siebie i swoje wnętrze jest możliwe odnalezienie w duszy Boga:

K'temu nie siebie szukam w tej mojej odmianie,
ale chcę dla Cię Ciebie w sobie znaleźć, Panie,

a siebie w Tobie należć, i to nie dla siebie,
lecz abym Ci służyła dla samego Ciebie.
[Ks. I, *Pieśń* 3, 105–109]

Zaprezentowana w utworze dialektyka wpisuje się w logikę mistyki, której podstawą jest zatarcie różnic pomiędzy Bytami³¹. Nagromadzenie zaimków osobowych odnoszących się do drugiej osoby („Cię”, „Ciebie”, „Tobie”, „Ci”) sprawia, że przytoczona treść staje się w pewien sposób redundantna, ale jest to redundancja wyznania o charakterze miłosnym, w którym język staje przed problemem ekspresji emocji, nieznajdującej adekwatnej reprezentacji w języku. Stąd paradoksalny charakter wyznania, które – jak wiemy – zostało spopularyzowane zwłaszcza dzięki poezjom mistycznym świętej Teresy z Ávila³². Poszukiwanie w sobie – ale nie dla siebie – Bytu nadrzędnego wobec „ja” jest zarazem pragnieniem potwierdzenia ciągłości swego istnienia poprzez zapośredniczenie go w innym bycie. Odnalezienie w sobie *sacrum* jest dla podmiotu gwarancją trwania w świecie, w którym strach przed całkowitym unicestwieniem był jedną z największych obaw³³. Dla podmiotu *Pieśni* droga mistyczna i droga zbawienia są w pewien sposób tym samym, bowiem doświadczenie bezpośredniego poznania Stwórcy to także świadectwo uzyskania Jego łaski, niezbędnej do życia wiecznego. Jak pisał Albert Beguin:

Poznanie, do którego dąży mistik, nie jest jedynie wysiłkiem myśli zainteresowanej kontemplowaniem tego, co nie przemija; jeżeli chce poznawać, jeżeli musi chcieć, to dlatego, że poznanie i zbawienie, połączenie się ze Stwórcą i wypełnienie stworzonej egzystencji są dla niego tym samym³⁴.

Właściwie treść *Pieśni* Benisławskiej to w całości echo owego pragnienia trwania pomimo świadomości grzechu i przekonania o własnej kruchości. Dla kobiety, jak zauważyliśmy wcześniej, istnienie mistyczne stanowiło szansę spotęgowania bytu, który na innych płaszczyznach nie miał szans się w pełni zrealizować. Chęć złączenia się z Bogiem podczas mistycznej unii czy mistycznych zaślubin stanowiła jedyną, powszechnie akceptowalną możliwością wyrażenia afirmacji swego życia, które poprzez całkowite oddanie się Stwórcy przestało być już tylko jej życiem. Nadal jednak to kobieta była stroną tego religijnego kontraktu.

By podkreślić tymczasowość i względność życia „tu i teraz”, poetka ucieka się do określeń wskazujących na dualizm w pojmowaniu natury człowieka. Ten typowo barokowy konstrukt był zbieżny z wizją świata Teresy z Ávila. Pomimo niewątpliwie optymistycznej wizji jednostki (jako natury zdolnej do mistycznych uniesień) hiszpańska

³¹ G. Bataille, *dz. cyt.*, s. 244.

³² Na temat losów najsłynniejszego utworu poetyckiego hiszpańskiej mistyczki zob. M. Hanusiewicz, *Polskie barokowe przekłady i adaptacje Głosy św. Teresy z Ávila*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs, Warszawa 2005, s. 234–246.

³³ A. Nowicka-Jeżowa, *dz. cyt.*, s. 92

³⁴ A. Beguin, *Doświadczenie poetyckie*, tłum. J. Żurowska, [w:] *Szkola Genewska w krytyce, Antologia*, wyb. H. Chudak i inni, Warszawa 1993, s. 122.

święta pisała do swych zakonnic, przy okazji zachwytu mistycznego, że towarzyszy mu: „żądza oglądania Boga i wyzwolenia się z więzienia ciała”³⁵. Ciało pozostaje więc czymś niepożądanym, chociaż – jak możemy zauważyć – to ono jest narzędziem, przez które manifestują się skutki zjednoczenia: omdlenia, paroksyzmy, rozkosz i ból z towarzyszącym im płaczem i wzdychaniem. W podobny sposób ujęta jest cielesność w *Pieśniach*, w których wielokrotnie pojawiła się idea wyzwolenia ducha z materii:

*Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Dusza moja mdleje,
że się me przewlekają tak długo nadzieje.
Wzdychając do Ciebie, wzdycham, Boże, o to jedno:
przyjm tam moję duszycę, przyjm pielgrzymkę biedną.
Nic, nic tu mię nie więzi, ba, tęskno mej duszy
w tym być więzieniu ciała, w tej ziemskiej katuszy [...].*
[Ks. 1, *Pieśń 4*, 77–82]

Ciało traktowane jest jako przeszkoda w trwałym zjednoczeniu; to życie zakorzenione w materii, do której dusza zawsze musi powrócić. Dlatego unia mistyczna, o ile do niej dochodzi, jest krótkim doświadczeniem szczęśliwości, która bywa rozpamiętywana lub jedynie przeczuwana, co – jak przekonamy się dalej – będzie doznaniem podmiotu *Pieśni* *sobie śpiewanych*.

Choć to trzecia część dzieła Benisławskiej zawiera najwięcej wątków mistycznych, zapowiedzi takiego ujęcia pojawiają się już w pierwszej części tomu. Tutaj poetka wzmiankuje o Bogu w kontekście mistyki miłosnej, związanej w największym stopniu z doświadczeniem kobiecym:

Ojcie nasz, któryś jest w niebie, jak król na stolicy,
jak słońce wszytkożywe na niskiej ziemi,
w Kościele – jako Rządca, w duszy wiernej – jako
Oblubieniec w łóżnicy przybranej wszelako.
[Ks. 1, *Pieśń 2*, 1–4]

Jeżeli Bóg jest Oblubieńcem, to jego dopełnienie stanowi oblubienica. W tej pozycji podmiot *Pieśni* występuje niemal w każdym utworze tomu, choć ujęcie *expressis verbis* mistyki oblubieńczej pojawia się w części ostatniej dzieła Benisławskiej. *Pieśni* w części pierwszej i trzeciej, jak już pisałam, można potraktować jako wyznanie wiary, słowa kobiety skierowane do nieobecnego Oblubieńca. Modlitwa, w tym także modlitwa poetycka ma charakter wiadomości o treści emocjonalnej, stąd też perswazyjna forma tego gatunku w dużym stopniu jest zgodna z zaprezentowanym w dziele typem uczuciowości nakierowanej całkowicie na Boskiego adresata. I choć podmiot w rozpisany na pieśni „Ojcie nasz” przedstawia się rozmaicie: jako córka, siostra (Syna Bożego) i ukochana, to dominantą semantyczną jest z całą pewnością ta ostatnia z ról, łącząca się z afirmacją bytu (poprzez pieśń będącą, jak wiemy z tradycji starotestamentowej, znakiem religijnego życia jednostki) i miłością do tego, co przekracza horyzont poznania rozumowego. A tym w istocie jest modlitwa. Przejdźmy teraz do rozstrzygnięcia o charakterze drogi mistycznej *Pieśni*.

³⁵ Teresa z Ávila, *Droga doskonałości*, rozdz. 19 i por. rozdz. 30.

6. ETAPY MISTYCZNE *PIEŚNI*

Droga Benisławskiej do Boga nie jest ukończona. W zasadzie już na wstępie analizy tego wątku możemy zaznaczyć – za ustaleniami Antoniego Czyży – że ścieżka mistyczna ma tu posmak niespełnienia³⁶. Podmiot nie doświadcza pełni mistycznej, choć wyraziście przeczuwa szczęście wynikające ze złączenia się z Bogiem. Zgodnie z tradycyjnym podziałem mistyki na trzy etapy, możemy stwierdzić, że *Pieśni* w znacznej mierze koncentrują się na oczyszczeniu, czyli drodze ascetycznej, oraz oświeceniu, którego znakiem są w nich doznania o nieokreślonym statusie ontologicznym. Na początki drogi oświecenia wskazują wszystkie zawołania podmiotu w rodzaju tego z wiersza *Pieśń przed zaczęciem dzieła albo zachwyt ducha do Ducha Naświętszego*: „Czy uwodzi sen mię, czyli / mara jaka zmysły myli?” (w. 2–3) lub bardzo podobnego: „Czy mną zwodzą? [zmysły – dop. K. Ż.] Na wozie-m czyż już Elijasza?” (Ks. I, *Pieśń* 3, 130). Pytania te wskazują na świadomość podmiotu w odniesieniu do wydarzeń, których staje się on częścią, a które przekraczają już to, co mu znane. Nie mogą to być jednak znaki zjednoczenia, w którym – przypomnijmy – następuje „wyłączenie” władz duszy, w tym także władzy sądenia. *Pieśni* Benisławskiej w swym aspekcie mistycznym koncentrują się na dwóch pierwszych etapach, poprzedzających unię mistyczną, zaś utwór inicjalny, poświęcony zachwyceniu przez Ducha Świętego, pełni rolę symbolu-wskazówki, odnoszącego się do mistycznego całokształtu dzieła.

Zacznijmy jednak od drogi oczyszczającej. Ta część praktyki mistycznej oddana w dziele inflanckiej poetki przesycona jest kobiecym (bo opartym na znanym nam z schemacie dusza-Oblubienica) doświadczeniem nieobecności ukochanego. Podmiot, wcielając się w rolę oblubienicy z *Pieśni nad Pieśniami*, koncentruje się na poszukiwaniach Oblubieńca:

Przyjdź, przyjdź królestwo Twoje! Nie tak jeleni leci
raniony od postrzału do leczystych kwieci,
nie tak strzała do celu, do góry płomienie,
jak się moje unosi do Ciebie pragnienie!

[Ks. I, *Pieśń* 4, 273–276]

Skojarzenia, które nasuwają się podczas lektury fragmentu, przywodzą na myśl jednak nie tylko Kantykt Salomonowy (2, 9), ale także jego sanjuanistyczną interpretację w *Pieśni duchowej*³⁷, z której poetka tak odczytana jak Benisławska, mogła czerpać inspirację. W tym drugim wypadku poszukiwanie Ukochanego będzie miało sens egzystencjalny, związany z koniecznością przeżycia pełni własnego bytu; to rozwiązanie wskazuje zarazem na kobiecą stronę mistyki, w której jednostka stojąca niżej w relacji do mężczyzny – Boga, będzie poszukiwała w nim i przez niego afirmacji własnego życia. W istocie, pragnieniem podmiotu jest utożsamienie, oddane w tekście za pomocą mistycznych paradoksów:

³⁶ A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Warszawa 1988, s. 119.

³⁷ Ukazała się ona jedenaście lat przed wydaniem dzieła Benisławskiej jako *Rozmowy zbawienne Oblubienicy niebieskiego z oblubienicą swoją* (Berdyczów 1766).

K'temu nie siebie szukam w tej mojej odmianie,
ale chcę dla Cię Ciebie w sobie naleźć, Panie,
a siebie w Tobie naleźć, i to nie dla siebie,
lecz abym Ci służyła dla samego Ciebie.

[Ks. I, *Pieśń 3*, 105–109]

W tak pojętym zjednoczeniu zanika hierarchia bytów, a kobiecość podmiotu staje się samowystarczalna; służy ona do określenia zarówno podmiotu, jak i jego dopełnienia – Oblubieńca:

[...] bo gdybym, Boże, i bogiem ja była,
bóstwa, bym mogła, Ci bym ustąpiła.
Abowiem i Ty, zda mi się, mój Boże,
gdybyś mógł, Bóstwa ustąpiłbyś może [...].

[Ks. I, *Pieśń 6*, 319–321]

W feministycznej interpretacji mistyki pragnienie i jego spełnienie będą zależały od samej jednostki, która musi dokonać unifikacji podmiotu poprzez odnalezienie w sobie „echa Innego”³⁸, niewyartykułowanej potrzeby transgresji. Głos ten ma więc swój początek i koniec w samej kobiecie, która próbuje odnaleźć to, co utracone – w mistyce będzie ona działała na wzór starotestamentowej Oblubienicy z erotyku, który nadał kształt nowożytnej mistyce nupcjalnej. Jak trafnie pisał francuski badacz Jean-Noël Vuarnet:

Równie kobieca jak narracja bajek o wrózkach, narracja mistyczna wyzwala się od przydawania władzy Nieobecnemu [...]. Jednocześnie wdowa i sierota [kobieta – dop. K. Ż.], regentka i zarządczyni Prawdy, wymykająca się podwójnemu zakazowi, jaki ciąży nad słowem i rozkoszą: [oddaje się – dop. K. Ż.] temu, który ciąży nad słowem i rozkoszą kobiet, i temu, który ciąży nad wszelkim słowem i wszelką rozkoszą [...].³⁹

Droga, którą podąża podmiot *Pieśni*, jest ścieżką trudną i niebezpieczną. Trudność wynika niejako z ascetycznej natury samego oczyszczenia, któremu towarzyszy także strach przed potępieniem, będący stałym motywem mistyki hiszpańskiej, a zwłaszcza sanjuanistycznej. Ów lęk przed dezintegracją i, w konsekwencji, destrukcją bytu był jednym z podstawowych odczuć człowieka baroku⁴⁰. Podzielała go z pewnością również Benisławska, prosząc Boga o pomoc w przeciwstawieniu się wszechobecnemu złu: „Gdzie mię w złą godzinę / nie poratujesz, Boże, zginę! zginę! zginę!” (Ks. I, *Pieśń 9*, w. 35–36). Dramatyzm podmiotu wskazuje na dynamiczny charakter sytuacji, w którą uwikłana jest jednostka i z której zwraca ona się ku Bogu. Dychotomia światła i ciemności, tak często wykorzystywana w literaturze religijnej tego okresu, powraca w *Pieśniach* z całą mocą, by podkreślić człowieczą bezradność i niepewność:

³⁸ J.N. Vuarnet, *dz. cyt.*, s. 7.

³⁹ Tamże, s. 18.

⁴⁰ A. Nowicka-Jezowa, *dz. cyt.*, s. 92.

Ale zbaw nas od złego! Do Cię dusza wzdycha,
która się zlej trucizny napiła kielicha,
Ciebie precz odstąpiwszy, o Boże nad bogi,
skąd w różne zaszła błędy, boleści i trwogi.
Serce me się zmieszało, a stąd boleść sroga,
siła mię odstąpiła, a stąd strach i trwoga,
światło oczu mych zgąsło, a stąd ciemność gruba,
z tej błąd ślepy, a z tego widoczna zaguba.

[Ks. I, *Pieśń 9*, 5–12]

Ciemność nie stanowi tu zapowiedzi Boga, jak w pismach Jana od Krzyża, ale jest nacechowana pejoratywnie, podobnie jak w mistycznych *Pobożnych pragnieniach* Aleksandra Teodora Lackiego:

Myśl biedna (czym się cieszą ślepi) nie uznawa,
co za cień: nocny czyli dzienny przed nią stawia;
owszem, światłem pogardza, a słońca promienie
w ciemnonocne przemienia uprzykrzone cienie⁴¹.

Lacki, podobnie jak Beniśławska, spogląda na mrok jak na epistemologiczną zasłonę. To uczucie niewiedzy towarzyszy strachowi wobec tego, co stale zagraża człowiekowi. Warto u Beniśławskiej zauważyć także odwrócenie symboli, wzmagające jeszcze infernalny nastrój sytuacji lirycznej. Poetka zamieniła bowiem kielich krwi Chrystusa, będący znakiem nowego Przymierza z Bogiem (1 Kor 11, 24–25), na naczynie pełne trucizny, będące zmysłowym obrazem grzechu. Droga w ciemności jest w tym wydaniu drogą donikąd, zgubnym szlakiem grzeszników, z którego mistyczka powinna zawrócić. Opozycja *lux-tenebrae*, popularyzowana przez dominikańską ascetykę XVI wieku, ma w *Pieśniach* wagę etyczną⁴²; to konieczność ciągłego wyboru pomiędzy tym, co dobre i tym, co złe. Trwoga wynikająca z nieuchronności ciągłego opowiadania się po jednej ze stron (jak widzimy, poezja Beniśławskiej w żadnym stopniu nie jest kwietystyczna) jest jednak konieczna dla zbawienia. Jak pisze poetka:

Wiem, że kiedy uporną skałkę stałą otną,
z nieużytych wnętrzości sypie skrę błyskotną.
Orzech słodkie da jądro, gdy łupinę stłuką.
Groza do szczęścia drogą, przewodniem, nauką.
Aby wzniósł się Eliasz do górnego nieba,
silnym szturmom z wichrami powstać było trzeba:
ażebym poznał Chrysta, ktoś łbem z konia leci.
Do poznania rodziców pędzi różga dzieci

[Ks. I, *Pieśń 2*, 153–160]

Droga mistyczna prowadząca do poznania Boga jest pełna indywidualnych wyrzeczeń i rezygnacji z wyobrażeń na temat siebie, o czym pisał Jan od Krzyża. Beniśławska udukatywnia ten moment, używając czasowników powiązanych z ruchem i zmianą

⁴¹ A.T. Lacki, *dz. cyt.*, s. 29.

⁴² Zob. Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1999, s. 34.

statusu przedmiotu („ktoś z łbem z konia leci”; „pędzi różga dzieci”), a także wykorzystując aliterację („silnym szturmom”), ekspresywnie oddającą towarzyszące tej gwałtownej mianie dźwięki, na przykład wichru czy „uderzenia” różgą. Występujące w pierwszej przytoczonej tu strofie porównanie, wybitnie plastyczny obraz warstwy i wnętrza rzeczy, w którym ma się znajdować to, co wartościowe (jak w przytoczonym tu porównaniu do łupiny i orzecha) jest przykładem barokowego myślenia o rzeczywistości – o pozorze i prawdzie. Pozbywanie się kolejnych warstw siebie można także zinterpretować zgodnie z teorią świętego z Ubedy, dla którego „uwolnienie i oczyszczenie ze wszystkich jej zmysłowych pożądań odnośnie do wszystkich rzeczy zewnętrznych na świecie, przyjemności ciała i upodobań woli”⁴³, stanowiło konieczny element oczyszczenia.

7. CHRYSZTUS JAKO OBLUBIENIEC

W części trzeciej tomu większość modlitw (20 z 24 pieśni) poświęcono Chrystusowi. Syn Boży ukazany jest w nich przez pryzmat pasji i cierpienia, stanowiąc dla podmiotu główny punkt odniesienia. Cierpienie Chrystusa potraktowane zostało również jako dowód bezwarunkowej miłości do modlącej się kobiety⁴⁴. Optyka pasyjna wyznacza także sposób opisu adresata wierszy w tradycyjnych kategoriach zbawcy i wybawcy duszy, będącego zarazem stroną w ich relacji miłosnej. Hipertrofia świętego ciała, typowy dla baroku opis pasji, w utworach Beniśławskiej znajduje swą realizację w deskrypcji zmysłowości, w której cierpienie i rozkosz, jak już wcześniej zaznaczono, łączą się w symbolice krwi i ran. To podstawowe obrazowanie Oblubieńca w *Pieśniach* stanowi zarazem fundament porównania dla podmiotu, który zestawiając swoje cierpienie z pasją Chrystusa, podkreśla swoją znikomość i nikczemność natury. Trzecia część tomu Beniśławskiej to przede wszystkim poetyka miłosnego poniżenia. Rozpatrzmy teraz jej podstawowe elementy.

Jako że podmiot związany poprzez ciało z tym, co ziemskie i materialne nie jest w stanie osiągnąć trwałej „wizji uszczęśliwiającej” jego aktywność, poza wyznaniem miłości skupia się na poszukiwaniu utraconego (ale czy kiedykolwiek posiadanego?) boskiego dopełnienia. W tak zarysowanym świecie przedstawionym rzeczywistość, będąca tłem dla tych poszukiwań, skonwencjonalizowana przestrzeń, jest jednak inna od swego starotestamentowego źródła. W *Pieśni nad Pieśniami* Oblubienica bez przeszkód ze strony otoczenia mogła „tropić” Oblubieńca. Podmiot utworów Beniśławskiej, jak wiemy z poprzedniego rozdziału, porusza się w innym, bo nieprzyjaznym mu świecie, pełnym złowróżbnych znaków i sił, które czyhają na duszę jednostki:

Nuże więc, nuże, Jezu, o Jezu mój miły,
przybądź z Twoim posiłkiem na słabe me siły,
wesprzyj mię silną ręką, nieprzezwyčajonem
wzmocnij ramionem.

⁴³ Święty Jan od Krzyża, *Podróż na górę Karmel. Noc ciemna*, dz. cyt., s. 22.

⁴⁴ Połączenie mistyki oblubieńczej z wizerunkiem pasyjnym Syna Bożego było typową barokową realizacją idei *compassio cum Christo*, wywodzącej się jeszcze ze średniowiecznego wzorca dylorystycznego. Zob. M. Pasek, dz. cyt., s. 39.

Twa śmierć zmarłych wywiodła z otchłani niełubój,
 teraz niech mię Twe życie zachowa od zguby.
 Spraw, niech światem tym gardzę, a do Ciebie lotnie
 lecę ochotnie.
 Uwolń mię z srogich ciała więzów i kajdanów,
 bym dostała wiecznej swobody Niebianów,
 gdzie bym Ci, Jezu, Ojcze i Duchu Przedwieczny,
 brzmiała hymn wieczny.

[Ks. III, *Pieśń 11*, 17–28]

Tego rodzaju wezwania Oblubieńca i zarazem chęć wyrwania się z więzów ciała stanowią dominantę kobiecej poezji mistycznej – wystarczy przypomnieć sobie anonimowe utwory karmelitanek z ich pragnieniem uwolnienia się od materii:

Ach, kiedyż, kiedy
 Z tej ciała biedy
 Wyzwolisz duszę moję?
 Kiedyż się stanie,
 Że ja, miły panie,
 Oglądam twarz twoję⁴⁵.

Przykładów pytań tego rodzaju odnoszących się do rozerwania więzi ze światem było znacznie więcej, a ich część przytoczyliśmy w rozdziale poświęconym mistycznej poezji kobiecej. Warto tu jeszcze raz wspomnieć, że wzorzec ten, ukształtowany przez duchowość terecjańską, wykorzystującą obrazowanie starotestamentowej miłości (zwłaszcza *Pieśń duchowa* Jana od Krzyża) wielokrotnie pojawia się w poezji Benisławskiej, w tym zwłaszcza we fragmentach pełnych pytań retorycznych. Jedno z pytań dotyczy problemu niemożności oderwania się od tego, co przeszkadza w poznaniu Boga, drugie zaś, łącząc się z poprzednim, odnosi się do momentu spotkania, którego znakiem będzie ujrzenie twarzy Boskiego Kochanka. Problemy te są z sobą połączone, a poetka poświęciła im ostatni z utworów chrystologicznych *Pieśni*, który ze względu na kumulację wątków dotyczących spełnienia mistycznego należy przytoczyć w całości:

Od miłości Twojej mdleję
 i nie pierwej orzeźwieję,
 aż mi, Jezu piękny, siebie
 dasz obaczyć twarz w twarz w niebie.
 Pociesz, proszę, duszę moję,
 pokaż jej oblicze Twoje.
 Uczyń mię błogosławioną
 żrzenicą ku mnie sklonioną.
 Nie broń dla mnie tej słodycze
 pocałować w Twe oblicze.
 Wszak Ty jesteś z łaski swojej
 Oblubieńcem duszy mojej.

⁴⁵ Cyt. za: K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański...*, s. 236.

Ciebie szuka z łzami ona
i z wzdychaniem, utęskniona,
Ciebie wzywa nieprzestannie:
„O, gdzie jesteś, drogi Panie?”.
Ty nie możesz ją zaiste
nienawidzieć, Jezu Chryste,
którą krwią Twą odkupiłeś,
a miłością ustrzeliłeś.
Czemu więc jeszcze do tej doby,
ach, nie widzę Twej osoby?
Ach, ach, czemu moje wota,
moje modły wiatr rozmiotą?
Lecz choć miłość Twa dopieka
w dzień i w nocy miłośnika,
choć miłosną mą duszę
wędzą niejakieś tęsknice,
wszakże-ć kochać nie przestanie,
by jej umrzeć przyszło, Panie.
Śmierć z miłości, Jezu, Twojej
za najśłodsze życie stoi.

[Ks. III, *Pieśni* [18], 1–32]

Wyznanie miłości Chrystusowi w swej warstwie semantycznej i symbolicznej przypomina wyznania siedemnastowiecznych mistyczek zakonnych, w których Halina Popławska widziała ówczesną kulturę kobiecych uczuć⁴⁶. Bezpretensjonalność opisu i prostota miłosnego wyznania cechują również poezję Benisławskiej. Pojawiają się bowiem w *Pieśniach* wszystkie popularne w baroku wątki mistyki kobiecej, poczynając od stylizacji na Oblubienicę z Pieśni nad Pieśniami, przez świadomość niemożności spełnienia w świecie zdominowanym przez materię, po pragnienie śmierci, będące zarazem wstępem do prawdziwego życia. Elementy te nie są oczywiście domeną jedynie kobiecej kultury mistycznej, ale to właśnie w niej znalazły najpełniejszą reprezentację. Tym, co właściwe dla barokowej duchowości kobiecej, jest z pewnością brak pretensjonalności i sztuczności wyznań, a także intelektualizmu cechującego chociażby emblematyczną twórczość mistyczną, której symbolika znacznie wykracza poza tekst.

8. SMAK I DOTYK JAKO NARZĘDZIA POZNANIA BOGA

Wiersze chrystocentryczne Benisławskiej, podobnie jak wcześniej wiersze zakonnic, obracają się w ramach przestrzeni prywatnej i sygnałów tego, co intymne, partykularne i wewnętrzne. W wyznaniu podmiotu *Pieśni* brak, jak widzimy, szerszego kontekstu społecznego i religijnego. Liczy się tu jedynie Oblubienica, Oblubieniec i ich relacja, będąca potwierdzeniem wyjątkowości pierwszej ze stron tego miłosnego kontraktu. Ujrzenie twarzy Boga, tak często wspomniane przez kobiece autorki (w tym tolnikową litewską), jest zapowiedzią zjednoczenia na poziomie fundamentalnym,

⁴⁶ H. Popławska, „*Zabawa wesóło-nabożna przyszłych obywatelów nieba*”..., s. 133.

obrazowanym za pomocą pocałunku, namiastki pełnego doznania bliskości z drugą osobą⁴⁷. Jak pisała Hanusiewicz-Lavallee, na drodze mistycznej pocałunek oznacza poznanie, a więc także pełne zjednoczenie z Bogiem (na płaszczyźnie miłości świeckiej będzie on odpowiadał aktowi seksualnemu)⁴⁸. U Benisławskiej pocałunek, będący czynnością powiązaną ze zmysłem dotyku, jest elementem relacji pomiędzy kochankami; podmiot chce pocałować Chrystusa, ponieważ ten jest „z łaski swojej Oblubieńcem duszy” modlącej się kobiety.

W relacji z Synem Bożym podmiot zwiększa swoją aktywność, prosząc i zarazem domagając się o „łaski i fawory” ze strony Ukochanego. Wspomniany pocałunek jest częścią szerszej wizji miłosnej, w której to, co materialne, staje się hipertroficzne i wyolbrzymione – taki jest na przykład wizerunek krwi Chrystusa, która nie budzi tu lęku czy współczucia, ale staje się swoistą podniętą i prowokuje pragnienie:

Taka w Twych drogich ranach słodycz i ponęta,
iż ktokolwiek skosztował z onych choć kropelką,
z jednej rad Bożej chwały na się nie pamięta
i mierzi się miłością świata tego wszelką.

Ale ślepy światowniś nad wod żywych zdroje
lepiej sobie smakuje prześmiardłym rynsztokiem.

O Jezu, dzięki Tobie, że duszyć moję
krwi Twej najczystszej myjesz i poisz potokiem!

[Ks. III, *Pieśni* [16], 5–12]

Kontekst erotyczny krwi ujawnia się przez użycie przyrównania jej do słodyczy, smaku, który jest synonimem przyjemności płynącej ze spożywania. Przyjemność ta nie łączy się z oczyszczeniem, które otwiera znany nam już kontekst puryfikacji grzechu, ale ma charakter czysto zmysłowy, właściwy sferze erotycznej i szerzej, sferze przyjemności konsumpcji (krew kolorem przypomina również wino)⁴⁹. Można powiedzieć, że poetka fetyszyzuje krew, a pragnienie jej spożycia ukazuje ambiwalentny obraz samej miłości, z jednej strony będącej dopełnieniem jednostki, ale z drugiej wymagającej także ofiary, jawiącej się przez pryzmat rozkoszy i cierpienia.

Barokowa symbolika krwi Chrystusa miała charakter wieloznaczny. Krew stała się niemal samodzielną ikoną, której podstawowym kontekstem pozostawało oczywiście cierpienie Syna Bożego, ale miała ona także znaczenia dodatkowe, częściowo znajdujące poparcie w Nowym Testamencie, zwłaszcza w słowach świętego Jana:

Ja jestem chlebem żywym, który zstąpił z nieba. Jeśli kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki. Chlebem, który Ja dam, jest moje ciało za życie świata. Sprzeczały się więc między sobą Żydzi, mówiąc:

⁴⁷ Na temat symboliki pocałunku mistycznego zob. B. Łukarska, *Pocałunek zmysłowy – pocałunek mistyczny w tekstach medytacyjnych polskiego baroku*, „Irydion. Literatura-Teatr-Kultura” 2018, T. IV, nr 2, s. 19–33.

⁴⁸ To podczas pocałunku zakochani mieli łączyć swoje dusze w jedno. Zob. M. Hanusiewicz-Lavallee, *Pieć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w poezji polskiego baroku*, Warszawa 2004, s. 97–98, 109.

⁴⁹ Nie należy zapominać o symbolice ofiary Chrystusa, ujętej za pomocą metafory prasy mistycznej. Zob.: M. Pasek, *dz. cyt.*, s. 43.

„Jak On może nam dać ciało do spożycia?”. Rzekł do nich Jezus: „Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Jeżeli nie będziecie spożywali Ciała Syna Człowieczego i nie będziecie pili Krwi Jego, nie będziecie mieli życia w sobie. Kto spożywa moje Ciało i pije moją Krew, ma życie wieczne, a Ja go wskreszę w dniu ostatecznym. Ciało moje jest prawdziwym pokarmem, a Krew moja jest prawdziwym napojem. Kto spożywa moje Ciało i moją Krew pije, trwa we Mnie, a Ja w nim. Jak Mnie posłał żyjący Ojciec, a Ja żyję przez Ojca, tak i ten, kto Mnie spożywa, będzie żył przeze Mnie. To jest chleb, który z nieba zstąpił — nie jest on taki jak ten, który jedli wasi przodkowie, a poumierali. Kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki” [J 6, 51–58].

Benisławska nie wspomina jednak o krwi w podstawowym kontekście zbawienia. Jest to raczej błogosławiony napój, będący zarazem częścią ciała Kochanka, pożądane-go przez oblubienicę. Symbolika erotyczna krwi w *Pieśniach* dominuje, apodstawowym działaniem tego płynu jest upojenie i zniewolenie podmiotu:

Nie przestawaj mię nigdy, o Jezu mój miły,
poić krwią Twoją świętą z drogich ran wylaną.
Krew ta słabej duszycy mej dodaje siły
i napęlnia radością niewypowiedzianą.
Twe rany są miłości niebieskiej kielichem,
która precz wszystkie goni złe miłości z lichem.
Tego się dusza moja upiwszy kielicha,
zapomina na cały świat ten i na siebie,
a do Boga jednego nieprzestannie wzdycha
i ni o czym nie myśli, jak tylko o Niebie [...].
[Ks. III, Pieśń [12], 1–10]

Wątek czerpania siły z picia krwi Chrystusa nie był nowy. O krwawiących ranach, symbolach Męki Pańskiej, pisała już w kontekście cielesno-zmysłowym święta Teresa z Ávila: „Jak bezpiecznie postępowałyby wśród niebezpieczeństw tego nędznego życia – kto by co dzień spragnionym sercem usta swe do was [ran – dop. K. Ż.] przykładął i starał się napawać wewnątrz swoje tryskającymi z was boskimi źródłami!”⁵⁰.

Obraz swój, łączący barokową pobożność i erotyzm, zapewne poetka zaczerpnęła właśnie z myśli terecjańskiej. Zmysłowość pożądania Benisławska oddała również za pomocą metafor łączących miłość z ogniem, obrazującym „rozpłomienienie miłości, na której się skupiają wszystkie organy duszy”⁵¹. Ogień, który niszczy granice pomiędzy przedmiotami, umożliwia, podobnie jak do pewnego stopnia krew, wymianę właściwości z drugim bytem, scalaniem (i spalaniem) w jedno. Dzięki pierwiastkowi ognia łatwo również zobrazować skomplikowaną formę unii mistycznej, równości i zarazem zróżnicowania bytów biorących w niej udział. Często teoretycy mistyki karmelitańskiej powoływali się na przykład ognia i żaru, który miał symbolicznie wskazywać na zasadę kierującą zjednoczeniem: dusza ludzka przejmuje część właściwości Boga,

⁵⁰ Teresa z Ávila, *Wołania duszy do Boga*, [w:] *taż, Dzieła*, tłum. O. Bernard od Matki Bożej, t. 3, Kraków 1995, s. 165–166.

⁵¹ Święty Jan od Krzyża, *dz. cyt.*, s. 436.

w taki sposób jak ogień „oddaje” ciepło rzeczy, która się w nim spala⁵². Beniśławska wprost wykorzystuje ten przykład:

[...] serce moje jak pochopnie
Twej miłości ogniem topnie.
Jako więc воск topnistry rozpuszcza się snadnie,
gdy go słońce skwarnymi promieniami dopadnie,
jako śniegi topnieją, gdy po mroźnej zimie
ciepła wiosna powietrzem zagrzany wskroś przejmie,

o mój Ogniu, co to wszystkie
niszczysz z gruntu zmyły brzydkie,
pał mię zawsze, pał więcej a więcej bez przerwy
i nie ustawaj palić, aż spalisz mię pierwej
i póki się nie stanę cała węglem żywym
rozpalona od Ciebie duchem sprzyjażliwym.

[Ks. III, *Pieśń* [15], 25–36]

Co więcej, poetka wprost nazywa Chrystusa Ogniem, który wypala to, co grzeszne. W tej funkcji ogień podobny jest do krwi, pełniąc między innymi funkcję oczyszczającą. Szczegółnej próby ognia wymaga zaś serce, organ, w którym dokonuje się zjednoczenie duszy z Bogiem. Jest ono zarazem symbolem uczucia, którym podmiot darzy Boga:

O miłości miłośna, o słodka miłości!
Wznieć w mych zmysłach, w mym sercu tak wielkie pożary,
abym cała spłonęła ogniem wzajemności,
zrzuciwszy z siebie ciała więzy i ciężary,
a do mego Jezusa z obmierzłej mi ziemi
jak najwyżej wzniosła się skrzydłami twojemi!

[Ks. III, *Pieśń* [12], 19–24]

Terezańska emfaza, objawiająca się w wykrzyknieniach i tautologii („miłośna miłości”), jest u Beniśławskiej środkiem do zwiększenia siły miłosnego wyznania, które próbuje przekroczyć granice języka. Skrzydła miłości, będące nawiązaniem do ikony amora, są w zasadzie tym samym, co wiatr z utworu inicjalnego *Pieśni*, przyczyną doznania mistycznego w znacznej części niezależnego od woli podmiotu. W siedemnastowiecznej literaturze mistycznej bardzo często doznanie to obrazowano za pomocą metafory ognia. Motyw ten był żywotny również w czasach Beniśławskiej, o czym świadczą nie tylko traktaty mistyczne tego okresu, ale także inne źródła literackie, na przykład twórczość Józefa Baki:

Nic mi po niebie jeślibym tam ciebie
Nie miał miłować, bo nie szukam siebie

⁵² M. Chmielewski, *Przemiana człowieka na drodze zjednoczenia z Bogiem według św. Jana od Krzyża*, [w:] *Na drodze zjednoczenia z Bogiem*, red. J.W. Gogola, Kraków 2000, s. 128.

Obieram piekło, gdzie się ból rozważył
Bylebym razem z serca afekt żarzył
Ogniem miłości wiecznej, to zbawienie!
Bez Twojej miłości wszędy potępienie,
Boże, me kochanie!⁵³

Wileński ksiądz również wpadał w karmelitański ton mistyczny, choć w jego wypadku wątki te nie zostały tak twórczo rozwinięte, jak u Benisławskiej. Inspiracje mistyką karmelitańską w literaturze połowy XVIII wieku świadczą jednak o trwającym na kresach zapotrzebowaniu na tego rodzaju dewocyjną twórczość, w której lepiej – ze względów na kobiecą strukturę mistyki – odnajdywały się autorki i czytelniczki.

Analizując mistycyzm kobiecy w twórczości Benisławskiej, nie sposób nie odnieść się do całościowego obrazu erotyki, która, jak łatwo można zauważyć, ma charakter znacznie bardziej subtelny niż w anonimowych tekstach zakonnych. Spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego poetka poprzestała na pocałunkach i słodyczy, nie rozwijając w sposób bardziej zdecydowany wątków erotycznych, jak na przykład działo się to w wielu pismach karmelitańskich, w których obrazowanie unii mistycznej jest bardziej dosłowne: „Oblubieniec twój, głęboko wszedłszy w cię, spojęł się z tobą [...], Opiewaj chwałę i wykrzykaj w rzece rozkoszy, w której cię zatopił namilszy twój [...]”⁵⁴.

Odpowiedź na to pytanie może wiązać się ze statusem społecznym autorki *Pieśni*, która była żoną i matką, a doświadczenia te były obce większości staropolskich autorek-mistyczek. W związku z silnie zaznaczonym podziałem na sferę *sacrum* i *profanum* Benisławska dokonała jednoznacznej i negatywnej oceny rzeczywistości ludzkiej, w tym także miłości łączącej ludzi:

Już ni o czym w każdej dobie
nie chcę myśleć jak o Tobie.
Nie tak szalenie kocha, nie tak, jako żywo,
miłośnik oślepiiony dziewczką urodziwą
ani tak kocha ociec, ni matka jedyna
pełnego wszelkich wdzięków jedynaka syna,
serce moje jak pochopnie
Twojej miłości ogniem topnie [...].
[Ks. III, *Pieśń* [15], 13–26]

Negatywna waloryzacja świata, a być może poczucie pewnej nieestosowności związanej z określeniami erotycznymi, właściwymi raczej dla małżeńskiej alkowy, mogły stać za tym, że autorka „zarezerwowała” dla sfery *sacrum* terminy łączące się z miłością platoniczną, pozostającą w niespełnieniu. W tej uczuciowej sferze częściej niż pocałunki pojawiają się wzdychania i omdlenia, na wzór bohaterów sentymentalnych, pozostających zawsze „w możliwości” do tego, co mogłoby się wydarzyć. I choć, jak opisyaliśmy, w *Pieśniach* sporo jest kobiecego sensualizmu, to nigdy nie pojawiają się tam

⁵³ J. Baka, *Tekst o miłości Bożej*, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 61.

⁵⁴ Z *Listów mistycznych o. Jana od Jezusa i Maryi*, cyt. za B. Łukarską, *dz. cyt.*, s. 24.

obscena, znaczące marzenia mistyczne zakonnic, a Oblubienica jedynie raz (w pieśni *Jak jest rzecz słodka i zbawienna o Męce Pańskiej nieustannie rozpamiętywać*) oczekuje ukochanego w łóżu z ognia i krwi. Co więcej, przy całym zastrzeżeniu do interpretacji z poziomu antropologii mistyki (poszukiwania w ukochanym swego sobowtóra), poetce owo wzdychanie zdaje się wystarczać, a jej wytrwałość w tropieniu Oblubieńca ma naturalne granice w samym życiu, w którym pełnia mistycznego szczęścia nie jest możliwa. Pomimo wielokrotnego nieumierania, nad którym podmiot tak boleje, jego wola życia jest silniejsza niż pragnienie śmierci.

9. PIEŚNI NA TLE KOBIECEJ LITERATURY MISTYCZNEJ

Poetka, podobnie jak inne autorki poezji mistycznej, skoncentrowała się na uczuciu miłości jako źródle siły, która zdolna jest pokonać barierę pomiędzy jednostką a *sacrum*. To miłość, której cechami są lojalność, tęsknota i upór Oblubienicy, pozwala jej na nieprzerwane poszukiwanie ukochanego Boga. To także miłość pełna poświęcenia i nieustannego cierpienia, co łączy jej obraz z tekstami mistycznymi karmelitańskich zakonnic. Nie ma jednak w poezji Beniśławskiej informacji o skrajnej ascezie (jak na przykład u Marchockiej czy Jadwigi Stobieńskiej) ani też o dobrowolnym odosobnieniu od świata. Utwory *Pieśni*, choć sporo jest w nich sensualizmu i symboliki cielesnej, nie przekraczają cienkiej granicy tego, co stosowne, a erotyka, choć kształtuje relację pomiędzy podmiotem i Chrystusem, pozostaje subtelna. Beniśławska, w przeciwieństwie do wielu wierszy zakonnych mistyczek, nie infantyлізуje przedmiotu swoich uczuć. Chrystus, choć cierpiący, pozostaje potężnym, oddalonym od Oblubienicy Bogiem.

Sama ścieżka mistyczna jest w *Pieśniach* nieukończona. Poetka poprzestaje na zapowiedziach mistycznej unii, która – jak wierzy – możliwa stanie się dopiero po śmierci (jej synonimem jest spotkanie Boga twarzą w twarz). Podróż mistyczna pozwala na ujrzanie siedziby Boga, ale nie Jego samego. Świat przedstawiony *Pieśni* to przede wszystkim zbliżanie się do Ukochanego, które łączy się zarówno z obawą, jak i pragnieniem typowym dla osoby zakochanej. W tym sensie autorka różni się od bogatej tradycji pism zakonnych, w których próbowano opisać przede wszystkim samo zjednoczenie mistyczne.

Zakończenie

Lektura wierszy Beniśławskiej nie jest łatwa. Wymaga od badacza zarazem zrozumienia religijnego kontekstu, jak i wyjścia poza narzucony przez nią dyskurs w stronę analizy kulturowej. Obie drogi czytania mają swój zestaw analogii, tekstów pokrewnych i odniesień antropologicznych, poniekąd też nawzajem się wykluczają, zgodnie z tezą Michela Foucaulta o wzajemnej nieprzenikalności dyskursów. *Pieśni sobie śpiewane* mają swój wymiar religijny – hermetyczny, mistyczny, metafizyczny – oraz wymiar wyznaniowy – społeczny, historyczny, peryferyjny, antropologiczny. Ukazują indywidualne, niepowtarzalne przeżycie religijne nałożone na zapis doświadczenia zbiorowego, ułożonego w konkretnym miejscu i czasie.

Lektura *Pieśni* zdradza także pewne fakty dotyczące ówczesnej kondycji kobiety-autorki. Tytuł oraz układ tomu nasuwają współczesnemu czytelnikowi kilka interesujących spostrzeżeń. Pierwsze z nich dotyczy sposobów zabezpieczania się przed krytyką – zjawiska budzącego niepokój wszystkich autorów prawdopodobnie od początków naszej cywilizacji. W przypadku staropolskich autorek niechęć i podejrzliwość społeczeństwa wobec takich czynności, jak kobiece czytanie i (zwłaszcza!) pisanie były istotną przeszkodą przed publikacją wysiłków własnego pióra. Informują nas o tym liczne satyry (Krzysztof Opaliński, Wacław Potocki, Adam Kazimierz Czartoryski) oraz traktaty poruszające problem edukacji kobiet (Jakub Kazimierz Haur, Bartosz Paprocki, Franciszek Salezy Jezierski). Beniśławska uczyniła zadość dobremu obyczajowi, nadmieniając już w tytule, że jej dzieło zostało wydane „za naleganiem przyjaciół” i że jego pierwotne przeznaczenie miało prywatny charakter (było wydane „z cienia na jaśnią”). W ten sposób odpowiedzialność za decyzję o publikacji została częściowo przeniesiona na innych; również kwestia miłości własnej i pewności co do własnego talentu była tu pomniejszona. Pozostawione „w cieniu” utwory mogły przecież służyć tylko zbożnej rozrywce, całkiem już właściwej dla ówczesnej damy (literaturę dewocyjną, choć niewydawaną, pisała między innymi Barbara Sanguszkowa). Z sygnałem zawartym w tytule łączą się poprzedzające tom formy zalecające, czyli wiersze autorstwa męskich

członków rodziny autorki: jej szwagra Konstantego Benisławskiego oraz – niedawno zidentyfikowanego – Bonifacego Benisławskiego, prawdopodobnie wuja poetki. Obaj autorzy chwalą tomik jako dzieło całkowicie przyzwoite i niezawierające żadnych treści niestosownych dla kobiety, a więc choćby „wierszy światowych”, takich jakie pisała Elżbieta Drużbacka. Poetka ta, jako nazbyt hołdująca uciechom i rozrywkom, jest zresztą w tych wierszykach negatywnym punktem odniesienia. Nie miał więc znaczenia fakt, że *Pieśni* zostały wydane dwadzieścia lat po edycji Jozefa Andrzeja Załuskiego utworów Drużbackiej i ponad siedemdziesiąt po napisaniu przez Annę Stanisławską *Transakcyi*. W latach siedemdziesiątych XVIII wieku dzieło to, choć religijne, a więc najbardziej odpowiednie dla kobiety, nadal stanowiło swego rodzaju precedens.

Pieśni sobie śpiewane najwięcej zawdzięczają karmelitańskiej myśli mistycznej, a zwłaszcza ideom świętej Teresy z Ávila. Hiszpańska święta, pisząc do swych sióstr zakonnych, stworzyła nowożytne ramy kobiecego doznania religijnego, które w ciągu XVII wieku zdobyło popularność w całej Europie, w tym również w Rzeczypospolitej. Dowodem wpływu terezańskiej myśli mistycznej na rodzimą twórczość jest zbiór kobiecych dzieł poetyckich (do dziś w znacznej mierze pozostających w rękopisach), poruszających problem relacji oblubienicy i Chrystusa. Pojawiła się u nas również autobiografia i hagiografia mistyczna, której źródłem było życie i twórczość autorki *Twierdzy wewnętrznej*. Idee odnowionego Karmelu, jak prostota przekazu, dowartościowanie uczucia na płaszczyźnie epistemologicznej, kosztem intelektu i bezpretensjonalność miłosnego wyznania dominują w mistycznych wierszach Benisławskiej. U poetki wystąpiły również paradoksy, będące luźnym nawiązaniem do terezańskiej *Głosy* i pism świętego Jana od Krzyża (na przykład deklaracja oddania Bogu swej własnej boskości, gdyby podmiot stał się Bogiem). Paradoksy te obnażają granice języka, który nie jest w stanie adekwatnie oddać głębi uczucia miłosnego kierowanego do Boga. Prymat emocji, plastyczność opisów i wizyjność obrazów podróży do nieba świadczą o mistycyzmie kobiecym, choć zapewne inspirowanym także popularną w drugiej fazie baroku emblematyką oblubieńczą. Odnalezienie się w roli Oblubienicy łatwiej jednak przychodziło kobietom, stąd też popularność dialogów i obrazków mistycznych w żeńskich kręgach zakonnych.

Na obecność myśli terezańskiej w dziele inflanckiej poetki wskazuje także lęk przed diabłem, szczególnie zakłócającym modlitwę mistyczną. Dla Benisławskiej, podobnie jak wcześniej dla świętej Teresy z Ávila, Szatan nacierał szczególnie na kobietę, która ze względu na swą przyrodzoną słabość musiała bardziej niż mężczyzna mieć się na baczności. Słabość fizyczna nie jest przez autorkę negowana, przeciwnie kruchość natury kobiecej wpisana została w uniwersalną interpretację egzystencjalną: jeżeli człowiek w relacji do Boga pozostaje tylko prochem, to kobieta, ujmując to zwięźle, jest tym prochem trochę bardziej. Z tego powodu autorka sięgnęła po najwyższy autorytet literacki, Ducha Świętego, o którym wspomina w utworze poprzedzającym pierwszą księgę *Pieśni*. Porwanie i zachwycenie opisywane przez podmiot pełni bowiem dwojaką funkcję, będąc po pierwsze zapowiedzią mistycznej treści dzieła, a po drugie

także symbolicznym podkreśleniem inicjatywy zewnętrznej, która skłoniła autorkę do pisania. Tezę tę uprawdopodobnia fakt, że w treści tomu brak sygnałów świadczących o dostąpieniu łaski zjednoczenia lub pewnego świadectwa zachwycenia duszy. Zamiast tego pojawiają się fragmenty sygnalizujące niepewność co do statusu doznań oraz negowanie epistemologii zmysłów na rzecz poznania emocjonalnego. Z drugiej strony, gdy poetka opisuje podróż do nieba, nie wyzbywa się nowożytnego sceptycyzmu co do statusu wizji, podkreślanego kilkakrotnie słowami „mylę się?”. Jej myślenie, pomimo religijnej egzaltacji, bywa także zaskakująco trzeźwe. W tym sensie postawa autorki bliska jest pokoleniom kobiet późnego baroku, które po przejściu części męskich obowiązków (takich jak zarządzanie majątkiem) stały się również bardziej pragmatyczne i przyziemne z jednej strony, a z drugiej praktykowały ekscesywną pobożność, do której można zaliczyć również ich mistycyzm.

W *Pieśniach* dominuje przede wszystkim pierwszy etap drogi mistycznej, oczyszczenie. Pojawia się on wszędzie tam, gdzie poetka dokonuje aktu skruchy koniecznego do zbliżenia się do Boga. Zabiegi oczyszczające duszę wyrażają się w modlitewnych formach pokutnych, wezwaniach Stwórcy i samoponizeniu podmiotu. Podkreślanie własnej znikomości ma swe źródła w starotestamentowym psalmie, ale w przypadku kobiety może oznaczać również uwypuklenie odrazy do samej siebie. Źródła tego stanu to nie tylko Biblia, ale przede wszystkim patriarchalne, niechętnie kobiecie społeczeństwo. W tym sensie oczyszczenie, które zawsze ma charakter ascetyczny, jest próbą wyzbycia się samej siebie, ale paradoksalnie, po to, by już po oczyszczeniu ofiarować siebie w nowej, lepszej wersji, Bogu. Ta dialektyka bycia i utraty siebie jest jedną z najbardziej uchwytnych cech całego kobiecego mistycyzmu.

W tekście Benisławskiej pojawiają się także elementy przynależne do mistycznego etapu oświecenia, zwłaszcza w podróży-wizji mistycznej z części pierwszej, w której podmiot pod wpływem zmiany perspektywy patrzenia na świat rewiduje również swoje zdanie o rzeczywistości. Zasadniczo jednak tym, co dominuje, jest w *Pieśniach* oczyszczenie i w tym sensie dzieło bliżej jest do barokowych tekstów pokutnych niż do deskrypcji bezpośredniego zjednoczenia, które pojawiały się w zakonnych utworach karmelitańskich. Unia mistyczna, ujęta jako zjawisko przeżyte przez podmiot, w dziele Benisławskiej nie występuje, będąc zawsze tym, co dopiero ma nadejść.

Ważną cechą mistycyzmu kobiecego jest wspomniana emocjonalność postawy wobec *sacrum*, zaznaczająca się także w spontaniczności podmiotu, który w dążeniach do poznania Oblubieńca przejawia zachwyt dziecka. Towarzyszy *Pieśniom* egzaltacja wynikająca z braku uczuciowego dystansu do Boga. W tej mistycznej relacji upadają bowiem wszelkie społeczne ramy zachowań, w tym także powściągliwość w okazywaniu emocji, i choć podmiot hamuje się czasem przekonaniem o braku wartości, to zasadniczo w tekście dominuje podekscytowanie możliwością obcowania z Bogiem. Być może ten brak konwenansu był czynnikiem, który przyciągał do mistyki tak wiele kobiet. Miłość przedstawiona przez pryzmat dziewczęcego zachwytu nad ukochanym jest uczuciem niewinnym i zarazem ujmującym w swej prostocie. Jak wiemy, poetka

poprzestała na delikatnych sygnałach erotycznych, takich jak pocałunek czy miłosne westchnienie i nie pojawiły się u niej obrazy odnoszące się do miłosnego spełnienia kochanków. Ta postawa może być tłumaczona statusem społecznym autorki, która była mężatką i prawdopodobnie oddzielała sferę małżeńskiego pożycia od ideału religijnego (część mistycznych tekstów zakonnych cechował bardziej dosadny erotyzm). Zarazem poetka dowartościowała zmysł dotyku i smaku, w arystotelesowskiej hierarchii zmysłowej stojące na najniższej pozycji. Ta waloryzacja po raz kolejny poświadcza sensualny i zarazem kobiecy charakter mistyki *Pieśni*.

W wyobraźni emocjonalnej Benisławskiej serce pełni rolę nadrzędną, nie tylko jako symbol uczuć, ale także miejsce, które współ z duszą może gościć Oblubieńca. Jest ono powiązane ze sferą cielesną, której symbolem jest z całą pewnością krew, płyn zarówno wskazujący na ofiarę z ciała, jak i ewokujący sferę czysto seksualną. Pragnienie krwi, pojawiające się na kartach dzieła, to zarazem pragnienie cierpienia, jak również seksualnego spełnienia. Właśnie w kontekście ran i krwi Chrystusa poetka pisze o słodyczy, co poświadcza typowo barokową fascynację Krzyżem i pasją Jezusa. Jako że fascynacja ta jest kobieca – przeważa w niej komponent erotyczny związany z ciałem umęczonego Boga.

Ciało człowieka jest jednak w *Pieśniach* traktowane ambiwalentnie. Nie doświadcza ono przyjemności poznania Boga, ale staje się środkiem, dzięki któremu można osiągnąć mistyczny postęp (umartwiając je i wyrzekając się go). Dla podmiotu utworów Benisławskiej ciało to także więzienie, miejsce, w którym utknęła dusza. Cieleśność ogranicza możliwość poznania Boga do mistycznej chwili lub wizji, zawsze jednak dusza musi powrócić do swego materialnego mieszkania. Dlatego też pojawiają się w *Pieśniach* echa paradoksu terezańskiego: „umieram, że nie umieram” i ubolewania nad życiem, będącym cierpieniem z niespełnienia. Jak jednak zauważył Jean-Noël Vuarnet: „Umieranie od tego, że się nie umiera, nie jest śmiercią, tylko skrajnym stanem życia”¹, co oznacza, że sens tego cierpienia wpisuje się w samą afirmację istnienia człowieka.

Aspekt związany z upłciowieniem ciała w mistyce jest jednym z najbardziej wyrazistych. Podmiot to oblubienica, która szuka ukochanego. Jej wina związana jest także z jej płcią (to córka Ewy), która czyni ją jeszcze słabszym człowiekiem. Przekonanie podmiotu o własnej niekompletności, wynikające zarówno z nauki Kościoła, jak i odniesienia własnego bytu do idei doskonałego Boga, motywuje kobietę do poszukiwania swego dopełnienia w Ukochanym. Jak pisała święta Teresa z Ávila do swoich uczennic: „Obróćcie oczy i patrzcie we wnętrze wasze, tam znajdziecie Oblubieńca, który wam nie zrobi zawodu, owszem, im mniej macie pociechy zewnątrz, tym hojniej was wewnątrz pocieszy”². Jego funkcją jest więc także wsparcie, którego kobiety nie mogły z jakichś powodów otrzymać od najbliższych.

¹ J.N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2003, s. 234.

² Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, [w:] *taż*, *Dzieła*, t. 2, tłum. ks. H.P. Kossowski, Kraków 1987, rozdz. 29.

To w miłości, która w każdej swej postaci oferuje jednostce transgresję, mistyczka widzi dla siebie wybawienie. Relacja uczuciowa zrównuje strony miłosnego kontraktu na wzór omówionego już w pracy przyrównania ognia i żaru, który „oddaje” część swoich właściwości spalanej rzeczy, do zjawiska unii mistycznej. Bezpośredni związek z Bogiem wyróżnia kobiecy podmiot, który może poczuć się wyjątkowy w swej jednostkowości. W poezji Beniśławskiej ten indywidualizm został podkreślony już w tytule dzieła, które sugeruje doświadczenie samej autorki.

Kobiecy mistycyzm, rozumiany jest przede wszystkim jako religijne podejście do rzeczywistości, w której dopuszcza się bezpośrednie poznanie Boga. Jest to zarazem jedna z najważniejszych cech *Pieśni*. Dla poetki jej atrakcyjność mogła wynikać nie tylko z ówczesnej, trwałej na Kresach potrzeby religijnej ekspresji poprzez popularne w baroku symbole mistyczne, ale także z atrakcyjności modelu mistyki, zwłaszcza karmelitańskiej, dla pobożnych i zarazem silnych kobiet, próbujących odnaleźć się w burzliwych czasach konfederacji i rozbioru. Mistyka, będąca nie tyle ucieczką od świata, ile przekierowaniem uwagi na kwestie egzystencjalne, stające się gwarantem trwania jednostki, mogła dać kobiecie poczucie trwałości, siły i wyjątkowości. Mogła również redukować poziom lęku, dziedzictwa religijności późnego baroku, jak i niespokojnej wówczas sytuacji politycznej. Mistyka kobieca, bazująca na ówczesnej kulturze uczuć i wyobrażeń na temat płci, objawia się w *Pieśniach* w sposób zdecydowany, a dzięki niej dzieło Beniśławskiej stało się literackim dokumentem kobiecej emocjonalności, wyjątkowym choćby dlatego, że głos autorki jest kolejnym punktem na ledwie zarysowanej mapie kobiecej kultury staropolskiej.

Bibliografia

(tylko dzieła wykorzystane w pracy)

I. BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Pieśni sobie śpiewane od Konstancy z Ryków Benisławskiej Stołnikowej Księstwa Inflanckiego za naleganiem przyjaciół z cienia wiejskiego na jasną wydane*, Wilno 1776, Drukarnia J. K. Mci Akademicka. Dostępny: <https://polona.pl/item/piesni-sobie-spiewane-od-konstancyi-z-rykow-benislawskiej-za-naleganiem-przyjaciol,MTMxMzc1NA/3/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Benisławska Konstancja, *Pieśni sobie śpiewane*, oprac. T. Brajerski, J. Starnawski, Lublin 1958, „Komisja Badań nad Literaturą Katolicką”, t. 1, Wydawnictwo KUL.
- Benisławska Konstancja, *Pieśni sobie śpiewane*, oprac. T. Chachulski, Warszawa 2000, „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 2, Wydawnictwo IBL PAN.

II. BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Bentkowski Feliks, *Historia literatury polskiej*, t. 2, Warszawa 1814, Zawadzki i Komp.
- Boniecki Adam, *Herbarz Polski. Część I. Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, Warszawa 1899, Gebethner i Wolff.
- Borowy Wacław, *Benisławska*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, oprac. T. Brajerski, J. Starnawski, Lublin 1958, Wydawnictwo KUL, s. VII–XXIII.
- Borowy Wacław, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, PIW.
- Brajerski Tadeusz, *O języku „Pieśni” Konstancy Benisławskiej*, Lublin 1961, Wydawnictwo KUL.
- Chachulski Tomasz, „*Hej gdybym stworzyć hymn zdołał nowy!*” O „*Pieśniach sobie śpiewanych*” Konstancy Benisławskiej, [w:] *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1998, Wydawnictwo KUL, s. 77–92.
- Chachulski Tomasz, *Komentarz edytorski*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, Warszawa 2000, „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 2, Wydawnictwo IBL PAN, s. 169–183.
- Chachulski Tomasz, *Objaśnienia*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, Warszawa 2000, „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 2, Wydawnictwo IBL PAN, s. 185–224.
- Chachulski Tomasz, *Opóźnione pokolenie. Studia z „recepty głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, Wydawnictwo IBL PAN.
- Chachulski Tomasz, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, Warszawa 2000, s. 5–19, „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 2, Wydawnictwo IBL PAN.
- Demkowicz Agata, *Utwory religijne Konstancy Benisławskiej a tradycja mistyki hiszpańskiej (św. Teresa z Avili, św. Jan od Krzyża)*, „Tematy i Konteksty” 2016, nr 6 (11), s. 317–329.

- Gorzelana Joanna, *Mitologizmy w poezji religijnej polskiego oświecenia*, „Opera Slavica” 2016, nr 4, s. 17–27.
- Hombek Danuta, *Książka polska w ogłoszeniach prasowych XVIII wieku. Źródła*, t. 7: *Prasa prowincjonalna*, cz. 1: *Wielkie Księstwo Litewskie*, Kraków 2021, Universitas.
- Hombek Danuta, Grzeszczuk Stanisław, *Książka polska w ogłoszeniach prasowych XVIII wieku. Źródła*, t. 1: „*Gazeta Warszawska*” 1774–1785, red. Z. Goliński, cz. 1, Wrocław 1992, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”.
- Jankowski Czesław, *Na marginesie literatury. Szkice i wrażenia*, Kraków 1906, Wydawnictwo G. Gebethner i Spółka.
- Jankowski Czesław, *W sprawie „Pieśni sobie śpiewanych” stolnikowej Benisławskiej*, „Słowo” 1891, nr 29, s. 2 (przedruki w: „Tygodniku Ilustrowanym” 1893, nr 177, s. 308; nr 178, s. 327; nr 179, s. 343; nr 180, s. 362; nr 181, s. 375 i 378).
- Kaczmarzyk Mieczysław, *Przejawy retoryki epigramatycznej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1973, t. 21, s. 33–63.
- Kaczmarzyk Mieczysław, *Wpływ zasad retoryki oratorskiej na sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 1975, nr 1, s. 231–271.
- Manteuffel Gustaw, *Inflanty Polskie poprzedzone ogólnym rzutem oka na siedmiowiekową przeszłość całych Inflant*, Poznań 1879, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego.
- Mazurkowska Bożena, *O wypowiedziach zalecających w polskich drukach z drugiej połowy XVIII wieku*, [w:] *Wypowiedzi zalecające w książce dawnej i współczesnej*, red. M. Jarczykowa, B. Mazurkowska, M. Marcinkowska-Malara, Katowice 2015, s. 169–193, Wydawnictwo UŚ.
- Niesiecki Kasper, *Herbarz Polski Kacpra Niesieckiego SJ powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza*, t. 2, Lipsk 1832, Breikopf i Haertel.
- Obremski Krzysztof, *Modlitwne uniesienie i stanowe realia*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998, s. 163–171, Wydawnictwo WSP.
- Prawa, konstytucje i przywileje Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego i wszystkich prowincji należących: na walnych Sejmach Koronnych od Sejmu Wiślickiego roku Pańskiego 1347. Aż do ostatniego Sejmu uchwalone. Volumen Septimum: Ab Anno 1764. Ad Anno 1768, Acta Reipublice Continens*, t. 7, Warszawa 1782, w drukarni J. K. Mci i Rzeczypospolitej u Księży Scholarum Piarum.
- Sowiński Jan, *O uczonych Polkach*, Warszawa–Krzemieniec 1821, N. Glücksberg.
- Uścińska Anna, *Konteksty mistyczne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*, „Inskrypcje” 2013, z. 1 (1), s. 11–23.
- Uruski Seweryn, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 1, Warszawa 1904, Gebethner i Wolf.
- Weysenhoff Józef, *Kronika rodziny Weyssów-Weysenhoffów*, Wilno 1935, Wydawca Weysenhoff Józef.
- Zajas Krzysztof, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków 2008, Universitas.
- Żukowska Kamila, *Devotus Feminus Sexus. Konstancja Benisławska’s Religious Poetry as an Example of Women’s Poetic Prayers*, „Inskrypcje” 2019, R. 8, z. 2, s. 75–90.
- Żukowska Kamila, *Utwory maryjne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej a tradycja teologiczna i literacka*, „Meluzyna” 2018, 1/8, s. 43–59.
- Żukowska Kamila, *Źródła poezji Konstancji Benisławskiej. Barokowa elegia pokutna a „Pieśni sobie śpiewane”*, „Meluzyna” 2020, nr 1, s. 5–17.

III. BIBLIOGRAFIA KONTEKSTOWA I SŁOWNIKI

I. DZIEŁA LITERACKIE

- Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa Karmelitanki Bolej Anny Marii Marchockiej*, 1603–1652, wyd. K. Górski, Poznań 2009, Wydawnictwo UAM.
- Baka Józef, *Poezje*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Warszawa 1986, PIW.

- Barca Calderon Pedro de la, *Życie snem*, tłum. J. Szujski, Sandomierz 2014, Armoryka.
- Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu [...]* przez Jakuba Wujka [...], Kraków 1599, Drukarnia Łazarzowa, Dostępny: <http://www.madel.jezuici.pl/biblia/Mt.html#VI> [dostęp: 5.05.2022].
- Bolesławiusz Klemens, *Przerażliwe echo trąby ostatecznej albo Cztery rzeczy ostatnie człowieka czekające*, wyd. J. Sokolski, Warszawa 2004, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 29, Wydawnictwo IBL PAN.
- Brzechffa Stanisław, *Skarb bogaty w przeznaczym klasztorze panien chełmińskim Benedykta św. świeżo odkryty*, Kraków 1633, Drukarnia Franciszka Cezarego. Dostępny: <https://polona.pl/item/skarb-bogaty-w-przeznaczym-klasztorze-panien-chelmińskich-benedikta-swietego-swiezo,NzQwNTIxNTM/0/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Chrościński Wojciech, *Krótki zbiór duchownych zabaw*, Częstochowa 1710, Drukarnia Jasnej Góry. Dostępny: <https://polona.pl/item/krotki-zbior-dvchownych-zabaw,MzYwNjM/2/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Chrościński Wojciech, *Projekt na mody francuskie w Polsce*, [w:] *Wyciągi piotrowickie czyli niektóre wyjątki z księgozbioru piotrowickiego*. Posz. 1, oprac. A.E. Koźmian, Piotrowice Wieś 1845, Nakładem Zygmunta Shlettera. Dostępny: <https://polona.pl/item/wyciagi-piotrowickie-czyli-niektore-wyiatki-z-ksiegozbioru-piotrowickiego-posz-2,ODIyNDg2ODI/> [dostęp: 5.05.2022].
- Czartoryski Adam Kazimierz, *List Mikołaja Doświadczynskiego pisany do Teodora Weichardta do Tulczyna radząc Jemu, aby się ożenił z Nipuanką*, b.m.w., 1787. Dostępny: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/404261/edition/499432/content> [dostęp: 5.05.2022].
- Dobiński Stanisław, *Świt wierszów na Świętej Maryi Panny świata wydany*, Warszawa 2011, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 8, Neriton.
- Drużbacka Elżbieta, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych W. Jmci Pani Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej Skarbnikowej Żydaczewskiej*, Warszawa 1752, W Drukarni J.K. Mości. Dostępny: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/13950/edition/22431/content> [dostęp: 5.05.2022].
- Fawor miłości Boskiej przez cudowną serca panińskiego zamianę s. Katarzynie Sienieńskiej od Chrystusa Pana Oblubieńca jej uczyniony...*, Kraków 1663, W Drukarni Anny Teresy wdowy Andr. Piotrk. Dostępny: <https://polona.pl/item/fawor-milosci-boskiej-przez-cudowna-panińskiego-serca-zamiane-s-katarzynie-senenskiej,MzgyODc1OTM/4/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Fiszera Wirydianna, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych*, tłum. E. Raczynski, Londyn 1975, Nakł. tłumacza.
- Fryczyński Jakub, *Przedmowa*, [w:] F.U. Radziwiłłowa, *Tragedyje i komedyje przednio dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite*, Żółkiew 1754, Drukarnia Żółkiewska.
- Glaber Andrzej, *Gadki o składności członków człowieczych z Arystotelesa i też inszych mędrców wybrane*, wyd. J. Rostański, Kraków 1893, Akademia Umiejętności.
- Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny i litania loretańska*, Kraków 1946, Drukarnia Związkowa.
- Grabowiecki Sebastian, *Rymy duchowne*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1996, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 5, Wydawnictwo IBL PAN.
- Haur Jakub Kazimierz, *Skład albo skarbiec znakomity sekretów ekonomijey ziemiańskiej...*, Kraków 1693, W Drukarni Mikołaja Aleksandra Schedla s. 238. Dostępny: <https://polona.pl/item/sklad-abo-skarbiec-znakomity-sekretow-oekonomiey-ziemianskiej,MzMyOTkxNg/3/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Insa pieśń nabożna*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, s. 292.
- Jabłonowski Józef Stanisław, *Zabawa chrześcijańska albo żywot zbawienny Pana Boga naszego Jesusa Chrystusa, troistemi epigramatami wyrażony przez pewnego szlachcica polskiego; tegoż autora i inne myśli chrześcijańskie w polski wiersz zebrane, wszystko na chwałę Bożą*, Lwów 1700, Drukarnia Jezuitów. Dostępny: <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/9582/edition/8665/content> [dostęp: 5.05.2022].

- Jagodyński Stanisław Serafin, *Dworzanki*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2016, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 30, Sub Lupa.
- Jagodyński Stefan Serafin, *Pieśni katolickie nowo reformowane*, Kraków 1638, Drukarnia Franciszka Cezarego. Dostępny: <https://polona.pl/item/piesni-katholickie-nowo-reformowane-z-polskich-na-lacinskie-a-z-lacinski-na-polskie,MTE0NDQ5Mjc5/4/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Jezierski Franciszek Salezy, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*, Kraków 1791, Michał Gröll. Dostępny: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=23824> [dostęp: 5.05.2022].
- Juniewicz Karol Mikołaj, *Refleksyje duchowne*, wstęp i oprac. M. Pieczyński, Warszawa 2013, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 37, Wydawnictwo IBL PAN.
- Kantyczka 4: Imię Jezus i Maryja*, [w:] H. Popławska, *Rękopiśmienne kantyczki po polsku z XVII wieku – problemy proveniencji i autorstwa*, „Napis” 2003, t. 9, s. 85.
- Karmanowski Olbrycht, [*Nagrobek Minosowi*] *Temuż trzeci*, [w:] „*Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*” *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993, Wydawnictwo IBL PAN, s. 119.
- Karmanowski Olbrycht, *O śnie*, [w:] *I w odmianach czasu smak jest. Antologia polskiej poezji epoki baroku*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1991, PIW, s. 259–260.
- Karmanowski, *Pieśń 3*, [w:] „*Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*” *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993, Wydawnictwo IBL PAN, s. 105–107.
- Katullus, *Poezje wszystkie*, tłum. G. Franczak, A. Klęczar, Kraków 2013, Homini.
- Kniaźnin Dionizy Kniaźnin, *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948, BN I 129, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, PIW.
- Kochanowski Jan, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, BN I 163, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kochowski Wespazjan, *Chrystus cierpiący, według tekstu Ewangeliji świętej wierszem polskim wystawiony*, Kraków 1681, w Drukarni Schedlów.
- Kochowski Wespazjan, *Ogród panieński*, wyd. W. Pawlak, R. Mazurkiewicz, Warszawa 2019, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 47, Wydawnictwo IBL PAN.
- Kochowski Wespazjan, *Różaniec Najśw. Maryi Panny według zwyczaju kaznodziejskiego rytmem polskim wyrażony*, Kraków 1888, w Drukarni Fr. Kulczyckiego.
- Kochowski Wespazjan, *Utwory poetyckie*, wybór, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, BN I 92, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krótkie zebranie żywota świętobliwego Matki Anny a Jezusa [...] przez W. O. Stefana od św. Teresy, niegdy prowincjała, napisane*, [w:] K. Górski, M. Borkowska, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*, Warszawa 1984, Wydawnictwo ATK, s. 41–118.
- Kto mi dał skrzydła*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, s. 296.
- Lacki Aleksander Teodor, *Pobożne pragnienia*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, nr 9, Wydawnictwo IBL PAN.
- Laterna Marcin, *Harfa duchowna to jest dziesięć rozdziałów modlitw katolickich...*, Kraków 1611, w Drukarni Andrzeja Piotrowczyka, s. 656–661. Dostępny: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=34318> [dostęp: 5.05.2022].
- Leśmian Bolesław, *Napój cienisty*, Warszawa 1936, Drukarnia Naukowa Towarzystwa Wydawniczego.
- Literatura konfederacji barskiej*, t. 1: *Dramaty*, oprac. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, Warszawa 2005, DiG.
- Literatura konfederacji barskiej*, t. 3: *Wiersze*, red. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, Warszawa 2008, DiG.
- Loyola Ignacy, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ozóg, Kraków 1996, Wydawnictwo WAM.
- Loyola Ignacy, *Pisma wybrane*, oprac. M. Bednarz, S. Filipowicz, E. Skórka, t. 2, Kraków 1969, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy.

- Lubomirski Stanisław Herakliusz, *Adverbium pierwsze*, [w:] S.H. Lubomirski, t. 1: *Teksty*, wyd. A. Karpiński, oprac. M. Mejor, Warszawa 1995, Semper, s. 138–145.
- Lubomirski Stanisław Herakliusz, *De remediis animi humani*, [w:] G. Raubo, *Barokowy świat człowieka*, Poznań 1997, WiS, s. 38–39.
- Lubomirski Stanisław Herakliusz, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, wyd. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2006, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 32, Wydawnictwo IBL PAN.
- Łącznowolski Jakub, *Nowe zwierciadło modzie dzisiejszego stroju akomodowane*, oprac. P. Borek, E. Wrona, Warszawa 2013, Neriton.
- Miaskowski Kasper, *Zbiór rytmów*, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1995, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 3, Wydawnictwo IBL PAN.
- Minasowicz Józef Epifani, II, [w:] *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych J. Mci Elżbiety Drużbackiej...*, Warszawa 1752, W Drukarni JK. Mci Rzeczypospol: Collegij Scholarmum Piarum, s. 548. Dostępny: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/13950/edition/22431/content> [dostęp: 5.05.2022].
- Modrzewski Andrzej Frycz, *O poprawie Rzeczypospolitej*, tłum. C. Bazylik, Warszawa 1953, PIW.
- Morawska z Radziwiłłów Teofila Konstancja, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, oprac. B. Rok, Wrocław 2002, Wyd. UWR.
- Morsztyn Hieronim, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, [w:] H. Morsztyn, *Światowa rozkosz*, wyd. A. Karpiński, Warszawa 1995, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. I, Wydawnictwo IBL PAN, s. 41–42.
- Morsztyn Zbigniew, *Emblema 14*, [w:] Z. Morsztyn, *Muza domowa*, t. 2, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1954, PIW, s. 19.
- Mostowska z Radziwiłłów Anna, *Strach w Zameczku, Posąg i Salamandra*, Kraków 2002, Universitas.
- Naborowski Daniel, *Cień, Krótkość żywota*, [w:] „Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany”. *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993, Wydawnictwo IBL PAN, s. 93–96, 100.
- Niemiryczowa Antonina, *Pod Świętym Duchem*, [w:] A. Czyż, *Ja i Bóg, Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 104.
- Oblubieńcze mój miły i Panie*, [w:] M. Hanusiewicz-Lavallee, *Prywatność w rękopiśmiennej poezji polskich karmelitanek*, „Barok” 2011, nr 18/2, s. 21.
- Ojcie nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*, oprac. J. Choroszy, Wrocław 2008, Agencja Wydawnicza a linea.
- Opaliński Krzysztof, *Satyry*, oprac. L. Eustachiewicz, Wrocław 1953, BN I 147, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Paprocki Bartosz, *Dziesięć przykazań mężowo, które każda poczciwa a cnotliwa małżonka ma umieć*, Kraków 1575, Druk. Macieja Wirzbięty. Dostępny: <https://cyfrowe.mnk.pl/dlibra/publication/1113/edition/971/content?ref=desc> [dostęp: 5.05.2022].
- Petrycy Sebastian, *Ekonomiki Arystotelesowej [...] tłumaczenie*, Kraków 1602, W Drukarni Łazarzowej, s. 52. Dostępny: <https://polona.pl/item/oekonomiki-arystotelesowej-to-iest-rzadz-domowego-z-dokladem-ksiegi-dwoie-w-ktorych-sie,ODMyNjU0OTQ/6/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Pieśń insza*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, s. 245.
- Pieśń o Krzyżu*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, s. 290.
- Pobudka szukających Boga przez różne nauki Chrystusowe Mechtyldzie i Gertrudzie objawione, z ksiąg tychże świętych wyjęte, przedtem w Poznaniu drukowane, teraz zaś za pozwoleniem Zwierzchności duchownej sumptem niektórej samego Boga w sprawach swoich zawsze szukającej Jaśnie Oświeconej Pani dla pożytku wielu dusz przedrukowana*, Lwów 1747, b.m.w.
- Poezje Elżbiety Drużbackiej z popiersiem autorki*, wyd. J.N. Bobrowicz, t. 1 i 2, Lipsk 1837, Breitkopf et Haertel.
- Post tenebras spero lucem*, [w:] Anonim, *Typus Mundi*, Apud Joan Gnobbare, Antwerpia 1627. Dostępny: <http://emblems.let.uu.nl/tm1627028.html> [dostęp: 5.05.2022].

- Potocki Wacław, *Siedm pieśni na siedm artykułów Modlitwy Pańskiej do Chrystusa Pana*, [w:] *Ojcie nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*, oprac. J. Choroszy, Wrocław 2008, A Linea, s. 353–368.
- Przyłęcki Franciszek, *Teologia duchowna i ascetyczna trzema mistycznej nauki drogami: oczyszczającą, oświecającą i jednoczącą każdego katolika do chrześcijańskiej doskonałości prowadzącą*, Wilno 1763, w Drukarni J.K.M. Akadem. Soc. Jesu. Dostępny: <http://sbc.wbp.kielce.pl/dlibra/publication/43297/edition/42738/content?ref=desc> [dostęp: 5.05.2022].
- Psalmy polskie czasu reformy. Tetrapla łódzka na 500 lat Reformacji*, wyd. D. Kowalska, K. Płachcińska, J. Płuciennik, Łódź 2017, Wydawnictwo UŁ.
- Quis levior? cui plus ponderis addit amor*, [w:] *Typus Mundi*, Apud Joan Gnobbarret, Antwerpia 1627. Dostępny: <https://emblems.hum.uu.nl/tm1627004.html>. [dostęp: 5.05.2022].
- Radziwiłłowa Franciszka Urszula, *Do księży*, [w:] B. Judkowiak, *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992, WiS, s. 66.
- Radziwiłłowa z Mycielskich Anna Ludwika, *Wiersze z melancholij po śmierci śp. męża mego najukochańszego pisane, w których opisane jest całe życie moje*, [w:] R. Krzywy, *Dusza rogata. Autobiograficzny wiersz Anny Ludwiki z Mycielskich Radziwiłłowej*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 4, s. 251–270.
- Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jesusa Chrystusa, wybrane z Rocznych dziejów kościelnych Cesara Baroniusza, kardynała S.R.K. nazwanych Annales ecclesiastici*, Kraków 1607, Drukarnia Andrzeja Piotrowczyka. Dostępny: <https://polona.pl/item/roczne-dzieje-kościelne-od-narodzenia-pana-i-boga-naszego-jesusa-chrystusa-wybrane-z,MTA5MDgxMTE1/1/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Sarbiewski Maciej Kazimierz, *Do świętej Dziewicy Matki, Do Najświętszej Panny*, tłum. J. Ejsmond, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 2: *Antologia*, oprac. M. Jasińska i in., Lublin 1959, Wydawnictwo KUL, s. 34–37.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz, *O poezji doskonałej*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina Wrocław 1954, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Poezje zebrane*, oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 2001, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 23, Wydawnictwo IBL PAN.
- Shakespeare William, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski [w:] W. Shakespeare, *Dzieła wszystkie*, t. 6, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1973, PIW.
- Skarb osobliwszego nabożeństwa, czyli Raj duszy pobożnej, to jest: Prawdziwy i czysty duch najwyborniejszych modłów, po największej części przez samego Chrystusa Pana podanych [...], które z miódophynnych i boskich objawień świętych i nader Bogu miłych dziewic Gertrudy i Mechtyldy [...] są wyjęte*, Bochnia 1858, Drukarnia Wawrzyńca Pizsa. Dostępny: <https://polona.pl/item/skarb-osobliwszego-nabozenstwa-czyli-raj-duszy-poboznej-to-jest-prawdziwy-i-czysty,OTI4ODY2MjY/6/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Skarby niebieskich tajemnic to jest Księgi Objawienia Niebieskiego Świętej Matki Brygitty [...] Księżnej Nerycki ze Szwecyjy [...] z łacińskich na polskie przełożone przez zakonnik Braci mniejszych Ojców Bernardynów*, Zamość 1698, Drukarnia Akademicka. Dostępny: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/17059?id=17059> [dostęp: 5.05.2022].
- Skarga Piotr, *Na dzień Wniebowzięcia Przczystej Matki Bożej z Kazań na niedziele i święta całego roku*, [w:] *Kazania w kulturze polskiej. Kazania maryjne*, red. K. Panuś, R. Mazurkiewicz, t. 1, Kraków 2014, UNUM, s. 125–140.
- Stanisławska Anna, *Transakcja albo opisanie całego życia jednej sieroty, żałosne treny od tejże samej pisane roku 1685*, wyd. I. Kotowa Kraków 1935, Polska Akademia Umiejętności.
- Sziemiot Stanisław Samuel, *Summariusz wierszów*, wyd. i oprac. S. Korolko, Warszawa 1981, Pax.
- Szklńska Ludwika, *Duchowa melodia, Pieśni nabożne*, wyd. A. Czyż, „Ogród. Kwartalnik Humanistyczny” 2017, nr 1–4, s. 15–39.
- Św. Teresa de Ávila, *Księga życia*, tłum. H. P. Kossowski, Warszawa 2001, De Agostini.
- Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, [w:] *taż, Dzieła*, t. 2, tłum. ks. H.P. Kossowski, Kraków 1987, WKB.

- Św. Teresa od Jezusa, *Poesias. Poezje*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Kraków 2015, WKB.
- Św. Teresa od Jezusa, *Tęsknota za życiem wiecznym*, [w:] też, *Dzieła*, tłum. H.P. Kossowski, Kraków 1995, WKB.
- Święty Jan od Krzyża, *Podróż na górę Karmel. Noc ciemna*, tłum. B. Smyrak, Kraków 2002, De Agostini.
- Święty Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*. Dostępny: <https://www.karmel.pl/piesn-duchowa-2/3/> [dostęp: 5.05.2022].
- Teologia niemiecka*, tłum. P. Augustyniak, Warszawa 2013, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego.
- Teresa od Jezusa Marianna Marchocka, *Autobiografia mistyczna i inne pisma*, wyd. Cz. Gil OCD, Kraków 2010, WKB.
- Twardowski Kasper, *Pochodnia miłości Bożej*, wyd. K. Mrowcewicz, „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 2, Warszawa 1995, Wydawnictwo IBL PAN.
- Vaenius Otto, *Amantis veri cor, ut speculum splendidum*, [w:] O. Vaenius, *Amorum Emblemata*, Venalia apud Auctorem, Antwerpia 1608. Dostępny: <http://emblems.let.uu.nl/v1608004.html> [dostęp: 5.05.2022].
- Vaenius Otto, *Anima mea desideravit te in nocte*, [w:] O. Vaenius, *Amorum Emblemata*, Venalia apud Auctorem, Antwerpia 1608. Dostępny: <http://emblems.let.uu.nl/hu1624001.html> [dostęp: 5.05.2022].
- Waśniowski Wojciech, *Wielkiego Boga Wielkiej Matki ogródek*, Kraków 1644, Drukarnia Franciszka Cezarego. Dostępny: <https://polona.pl/item/wielkiego-boga-wielkiej-matki-ogrodek,MTA0MDcyODA1/4/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Wierszem opisanie wieku krótkiego Jmci Pani Elżbiety Kruszyńskiej, [w:] B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003, Wydawnictwo Naukowe AP, s. 64.
- Wiersze WłójMc pani Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej, skarbnikowej żydaczewskiej, do autora książki tej Aten napisane roku 1754, in Februario, które tu dla Czytelnika kładę, [w:] B. Chmielowski, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej scenji pełna...*, cz. 4, Lwów 1756, W Drukarni J. K. Mci Colleg. Leop. Societatis Jesu.
- Zański Józef Andrzej, *Cnym heroinom polskim*, [w:] *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych J. Mci Elżbiety Drużbackiej...*, Warszawa 1752, W Drukarni J. K. Mci Rzeczypospol: Collegii Scholarum Piarum [bez numeru strony]. Dostępny: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/13950/edition/22431/content> [dostęp: 5.05.2022].
- Zimorowicz Józef Bartłomiej, *Hymny na uroczyste święta Bogarodzice Maryjej*, oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 2007, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 31, Sub Lupa.
- Zwierciadło duchownej łaski to jest Dziwne cudownej Pannie zakonnicy i kseniej Reguły Benedykta s. zakonnic w Oetilstetynie, w Saskiej Ziemi, Mechtildzie ustawicznej bogomyślności trwającej niebieskie objawienia*, przeł. Jakub Gawathowic, Lwów 1645, W Drukarni Colleg. Societ:JESV. Dostępny: <https://polona.pl/item/zwierciadlo-dvchowney-laski-to-iest-dziwne-cudowney-pannie-zakonnicy-y-xienicy-reguly,Nzc1NDU1Nzk/4/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].

2. OPRACOWANIA

- Adamiak Elżbieta, *Traktat o Maryi*, [w:] *Dogmatyka*, red. E. Adamiak, J. Majewski, t. 2, Warszawa 2006, „Wież”, s. 17–287.
- Angyal Andre, *Świat słowiańskiego baroku*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1972, PIW.
- Ariès Phillipe, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, PWN.
- Bataille Georges, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1998, Słowo/obraz terytoria.
- Beauvoir Simone de, *Druga płeć*, tłum. M. Leśniewska, G. Mycielska, Warszawa 2014, Czarna Owca.
- Beguín Alfred, *Doświadczenie poetyckie*, tłum. J. Żurowska, [w:] *Szkoła Geneńska w krytyce, Antologia*, wyb. H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1993, PWN, s. 115–125.
- Błoński Jan, *Mikołaj Sep Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 2001, Universitas.
- Bobrowska Aleksandra, *Autoidentyfikacja i doświadczenie ciała w „Autobiografii mistycznej” Marianny Marchockiej*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2012, t. 26, s. 229–257.

- Bogucka Maria, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998, Wydawnictwo „Trio”.
- Borkowska Grażyna, *Metafora drożdży. Co to jest literaturalna poezja kobieca?* „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 31–44.
- Borkowska Małgorzata, *Panny siostry w świecie sarmackim*, Warszawa 2005, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bouyer Luis, *Wprowadzenie do życia duchowego. Zarys teologii ascetycznej i mistycznej*, tłum. L. Rutkowska, Warszawa 1982, PAX.
- Buchwald-Pelcowa Paulina, *Satyra czasów saskich*, Wrocław 1969, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Buchwald-Pelcowa Paulina i Pelc Janusz, *Rola jezuitów w kształtowaniu się związków emblematyki polskiej z emblematyką niderlandzką*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 2003, nr 2, s. 9–31.
- Bynum Caroline Walker, *Religijność kobiet w późnym średniowieczu*, [w:] *Duchowość chrześcijańska, t. 2, Późne średniowiecze i reformacja*, tłum. P. Błuszczyński, red. J. Raitt, Kraków 2011, Wydawnictwo UJ, s. 123–141.
- Cammarata Joan, *El discurso femenino de Santa Teresa de Ávila, defensora de la mujer renancista*, AIH. Actas” 1992, t. XI, s. 58–65.
- Charewiczowa Łucja, *Kobieta w dawnej Polsce*, Lwów 1938, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.
- Chemperek Dariusz, *Antyczna tradycja i barokowe sny: „The Queen Mab speech” z „Romea i Julii” Williama Szekspira i „O śnie” Olbrychta Karmanowskiego*, „Annales UMCS Sectio Philologia”, 1999, vol. 17, s. 79–94.
- Chemperek Dariusz, *Metafory i symbole temporalne w poezji Daniela Naborowskiego*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, Wydawnictwo KUL, s. 359–380.
- Chemperek Dariusz, *„Umysł przecię z swojego toru nie wybiega”. O poezji medytacyjnej Daniela Naborowskiego*, Lublin 1998, Wydawnictwo UMCS.
- Chemperek Dariusz, *Wileńscy luteranie w świetle siedemnastowiecznych satyr jezuickich (1620–1642). Wydarzenia, bohaterowie, autorzy*, „Terminus” 2019, z. 2, s. 277–308.
- Chmielewski Marek, *Przemiana człowieka na drodze zjednoczenia z Bogiem według św. Jana od Krzyża*, [w:] *Na drodze zjednoczenia z Bogiem, t. 2: Karmel żywy*, red. J.W. Gogola, Kraków 2000, WKB, s. 113–131.
- Chmielewski Marek, *Semiotyka tekstu mistycznego*, „Roczniki Teologiczne” 1993, z. 5, s. 93–104.
- Choroszy Jan Andrzej, *Parafrazy i inne opracowania literackie*, [w:] *Ojciec nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*, oprac. J. Choroszy, Wrocław 2008, A Linea, s. 283–387.
- Choroszy Jan Andrzej, *Między teologią a antropologią słowa. O użytkach płynących z Modlitwy Pańskiej*, „Napis” 2010, nr 16, s. 43–58.
- Chwalewik Witold, *Sen i śmierć w symbolice poetyckiej Szekspira*, „Roczniki Humanistyczne”, 1965, z. 3, s. 5–18.
- Cieński Andrzej, *„Dzieje moje własne” Wirydianny Fiszerowej na tle pamiętnikarstwa oświeceniowego*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 23–47.
- Ciesielska-Borkowska Stefania, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939, Polska Akademia Umiejętności.
- Cieślak Stanisław SJ, *Harfa Duchowna – modlitevníkowsky bestseller jezuita Marcina Laterny (1552–1598)*, „Nasza Przyszłość” 2000, t. 93, s. 23–46.
- Copleston Frederick, *Historia filozofii. Od Augustyna do Szkota*, t. 2, tłum. S. Zalewski, Warszawa 2000, PAX.
- Curtius Ernst Robert, *Topika*, tłum. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 231–265.
- Czyż Antoni, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czyż Antoni, *Rokoko metafizyczne*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 11/12, s. 101–115.

- Czyż Antoni, *Teksty mistyczne i ascetyczne wczesnego baroku (wokół Magdaleny Mortęskiej)*, [w:] *Przełom wieków XVII i XVIII w literaturze polskiej*, red. B. Otwinowska J. Pelc, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 229–240.
- Delumeau Jean, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII wieku*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 2011, Volumen.
- Dębska Karolina, *O niewidoczności tłumacza raz jeszcze. Na przykładzie tłumaczek w Polsce 1697–1763*, „Przekładaniec” 2018, nr 36, s. 31–47.
- Dorosz Krzysztof, *Maciej Kazimierz Sarbiewski – poeta maryjny*, „Studia Bobolanum” 2018, s. 91–103.
- Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007, PIW.
- Dybaś Bogusław, *Inflanty – mit czy historyczny konkret?* „Borussia” 2004, z. 35, s. 132–133.
- Dybaś Bogusław, *Inflanty a polsko-litewska Rzeczpospolita po pokoju oliwskim (1660)*, [w:] *Między Zachodem a Wschodem. Studia z dziejów Rzeczypospolitej w epoce nowożytnej*, red. K. Mikulski i inni, Toruń 2002, Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 108–127.
- Dybaś Bogusław, *Problematyka dziejowa Polskich Inflant (Łatgalii) w drugiej połowie XVIII stulecia*, [w:] *Ziemie północne Rzeczypospolitej*, red. M. Biskup, Warszawa–Toruń 1996, Wydawnictwo UMK, s. 124–141.
- Dybek Dariusz, *Anioł w piśmiennictwie polskim XVII i XVIII wieku*, Wrocław 2012, Wydawnictwo UWR.
- Dybek Dariusz, *Dwór Boga (i Archanioł Gabriel) w „Pośle niebieskim” Andrzeja Dębołęckiego oraz w „Poważnej legacji” Aleksandra Obodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 2, s. 167–174.
- Dziechcińska Hanna, *Przeszłość i teraźniejszość w kulturze czasów saskich*, Warszawa 2007, Semper.
- Gerc Lidia, *Traktat „De institutione regii pueri” jako przykład humanistycznych ideałów wychowania*, [w:] online: http://www.viennapan.org/index.php?option=com_content&view=article&id=698&catid=244&lang=pl&Itemid=855 [dostęp: 5.05.2022].
- Gil Czesław, *Wstęp*, [w:] *Żywot matki Barbary od Najśw. Sakramentu (Zadzikowej) karmelitanki bosej (1609–1670)*, oprac. C. Gil OCD, Kraków 2013, WKB, s. 5–31.
- Gilson Etienne, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. S. Zalewski, Warszawa 1987, PAX.
- Gogacz Mieczysław, *Filozoficzne aspekty mistyki*, Warszawa 1985, Wydawnictwo ATK.
- Gogola Jerzy, *Mistyka Karmelu*, Kraków 2017, WKB.
- Goliński Janusz, *Barokowe igraszki z Hypnosem. (Somni descriptio – tajemnice snów, ogrodów, gabinetów...)*, „Ogród. Kwartalnik” 1994, nr 1, s. 143–172.
- Gomulicki Wiktor, *Kłosa z polskiej niwy*, Warszawa 1911, Tow. Akc. S. Orgelbranda.
- Górecka Marzena, *Średniowieczna mistyka kobiet jako osobliwy fenomen kulturowy Europy*, „Roczniki Humanistyczne” 2004, t. 53, z. 4, s. 227–240.
- Górski Karol, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, Warszawa 1980, ATK.
- Górski Karol, *Przedmowa*, [w:] *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, wyd. K. Górski, Poznań 2009, Wydawnictwo UAM, s. 7–46.
- Górski Karol, *Wstęp*, [w:] *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa karmelitanki bosej Anny Marii Marchockiej 1603–1652*, wyd. K. Górski, Poznań 2009, Wydawnictwo UAM, s. 5–34.
- Górski Karol, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, Znak.
- Grupiński Wojciech, *Opętanie ekspiacyjne po staropolsku? Przypadek Zofii Tomickiej*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2009, t. 23, s. 191–212.
- Grünn Anselm i Riedl Gerhard, *Mistyka i eros*, tłum. M. Ruta, Kraków 1998, WAM.
- Grześkowiak Radosław, *Hieronim i Bóg. Z dziejów XVII-wiecznej elegii pokutnej*, [w:] *Religijność w literaturze polskiego baroku*, red. Cz. Hernas, M. Hanusiewicz, Lublin 1995, Wydawnictwo KUL, s. 167–178.
- Gubar Susan, M. Gilbert Sandra, *Madwoman in the Attic*, Yale 1979, Yale University Press.
- Gurowska Anna, *Somnus. Invidia. Somni descriptio – „zakryte przed żrenicą naszą” znaczenie barokowego tekstu*, „Teksty Drugie” 2003, nr 1, s. 74–88.
- Haas Alois Maria, *Szkoły późnośredniowiecznego mistycyzmu*, [w:] *Duchowość chrześcijańska. Późne średniowiecze i reformacja*, tłum. P. Bluszczyński, red. J. Raitt, Kraków 2011, Wydawnictwo UJ, s. 143–179.

- Hadrys Henryk, *O rekonstrukcji „Fizyki” Arystotelesa*, „Nowa Krytyka” 1998, nr 9, s. 173–187.
- Hanusiewicz Mirosława, *Święte i zmysłowe w poezji późnego baroku*, Lublin 1998, Wydawnictwo KUL.
- Hanusiewicz-Lavallee Mirosława, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w poezji polskiego baroku*, Warszawa 2004, Semper.
- Hanusiewicz-Lavallee Mirosława, *Polskie barokowe przekłady i adaptacje Głosy św. Teresy z Ávila*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs, Warszawa 2005, ANTA, s. 234–246.
- Hanusiewicz-Lavallee Mirosława, *Prywatność w rękopiśmiennej poezji polskich karmelitanek*, „Barok” 2011, nr 18/2, s. 59–70.
- Hanusiewicz-Lavallee Mirosława, „Święta zachwalość” bezimiennej karmelitanki, [w:] *Muzy i Hestia*, red. M. Cieński, J. Sokolski, Wrocław 1999, Wydawnictwo UWR, s. 97–112.
- Hernas Czesław, *Barok*, Warszawa 1999, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hołodok Stanisław, *Liturgia egzorcyzmów*, „Opoka”. Dostępny: https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TA/TAL/lit_egzorcyzmow3.html [dostęp: 5.05.2022].
- Janus Katarzyna, *Duch Święty w kontekście pobożności maryjnej polskiego średniowiecza. Teksty o Zwiastowaniu, Wcieleniu i Wniebowzięciu*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 3, s. 5–22.
- Janus Katarzyna, *O średniowieczności hymnu „Pomóż mi, Święty Dusze, twoje chwałę mnożyć”*, [w:] *Polska kultura religijna. Studia o polskiej religijności na przestrzeni wieków*, red. Ł. Burkiewicz, I. Kaczmarzyk, Kraków 2019, Wydawnictwo Akademii Ignatianum, s. 191–204.
- Judkowiak Barbara, *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992, Wydawnictwo WiS.
- Kaczor-Scheitler Katarzyna, *Działalność pisarska polskich klasztorów żeńskich w dobie baroku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 77–89.
- Kaczor-Scheitler Katarzyna, *Marianna Marchocka a św. Teresa z Ávila*, Poznań 2009, Flos Carmeli.
- Kaczor-Scheitler Katarzyna, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie.
- Kalinowski Rafał, *Klasztory karmelitanek bosych w Polsce, na Litwie i w Rusi. Ich początek, rozwój i tułactwo w czasie rozruchów wojennych w XVII wieku. Rzecz osnuta na kronikach klasztornych*, Kraków 1900, Karmelitanki Bose.
- Kalinowski Rafał, *Żywoć wielebnej Matki Teresy od Pana Jezusa Marchockiej, klasztorów karmelitów bosych we Lwowie i Warszawie fundatorki*, Kraków 1900, Karmelitanki Bose.
- Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001, Antyk.
- Kartezjusz, *Medytacje o pierwszej filozofii*, tłum. M. i A. Ajdukiewiczowie, Warszawa 2010, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Klimowicz Mieczysław, *Oświecenie*, Warszawa 1998, Wydawnictwo Naukowe PWN, wyd. 9.
- Kłosińska Krystyna, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, Wydawnictwo UŚ.
- Kłudkiewicz Kamila, „Czarować chciała tylko powabem umysłu”. *O formacji intelektualnej Marianny z Ciecierskich Skórzewskiej na podstawie inwentarza jej księgozbioru*, „Biblioteka” 2017, nr 21 (30), s. 21–42.
- Kołątaj Hugo, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta II (1750–1764)*, Poznań 1841, W Druk. na Garbarach. Dostępny: <https://polona.pl/item/stan-oswiecenia-w-polsce-w-ostatnich-latach-panowania-augusta-iii-1750-1764-t-1,MTA5Mjk2NDM/6/#info:metadata> [dostęp: 5.05.2022].
- Kotarska Jadwiga, *Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, Wydawnictwo KUL, s. 313–333.
- Koziara Stanisław, *Modlitwa Pańska (Mt 6, 9–13). Tekst tradycyjny a współczesne przekłady biblijne na język polski*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Linguistica” 2011, nr 6, s. 66–81.
- Krzywy Roman, *Cztery portrety Salomei z Rusieckich Pilsztynowej, czyli o rozmaitych lekturach jednej autobiografii z feminizmem w tle*, [w:] *Słynne kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, red. A. Ročko, M. Górską, Warszawa 2017, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, s. 337–354.

- Krzywy Roman, *Dusza rogata. Autobiograficzny wiersz Anny Ludwiki z Mycielskich Radziwiłłowej*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 4, s. 251–270.
- Krzywy Roman, *O „wieku rękopisów”*, artykuł online: https://www.wilanow-palac.pl/o_wieku_rekopi-sow.html [dostęp: 5.05.2022].
- Krzywy Roman, *Pragnienie pamięci i „białogłowski koncept”. Kilka uwag o świadomości warsztatowej pierwszych polskich pamiętnikarek* (Anna Zbąska, Salomea z Rusieckich Pilsztynowa), „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, t. 2, s. 119–141.
- Kuchowicz Zbigniew, *Żywoty niepospolitych kobiet polskiego baroku*, Łódź 1989, Wyd. Towarzystwa Krzewienia Kultury Świeckiej.
- Kukulski Leszek, *Dookoła „Pokuty w kwartanie”*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 195–227.
- Kultura polska na Łotwie*, red. J. Sozański, R. Szklennik, Ryga 1994, Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej.
- Künstler-Langner Danuta, *Anioł w poezji baroku. Dzieje postaci w kulturze dawnej Europy*, Toruń 2007, Wydawnictwo UMK.
- Kwiatkiewicz Jan, *Eloquentia reconditor ubi pleraque* [...], Poznań 1689, Typis Colleg. Societ. JESU.
- LeDoux Joseph, *Łęk. Neuronauka na tropie źródeł lęku i strachu*, tłum. K. Wołoszyn-Hohol, M. Hohol, Kraków 2020, Copernicus Center Press.
- Łukarska Beata, *Pocałunek zmysłowy – pocałunek mistyczny w tekstach medytacyjnych polskiego baroku*, „Irydion. Literatura–Teatr–Kultura” 2018, T. IV, nr 2, s. 19–33.
- Maciejewska Iwona, *Kobiety czasów saskich z piórem w rękę*, „Prace Literaturoznawcze” 2015 nr 3, s. 157–170.
- Maciejewska Iwona, *Za cóż chwalić niewiastę? Ewolucja konwencji panegirycznej w ramie wydawniczej czasów saskich*, [w:] *Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. M. Sulejewicz-Nowicka, Z. Gruszka, ze wstępem M. Wichowej, Łódź 2013, Wydawnictwo UŁ, s. 217–228.
- Maciejewski Janusz, *Wstęp*, [w:] *Literatura barska (antologia)*, wstęp i oprac. J. Maciejewski, Wrocław–Kraków 1976, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. III–XCVIII.
- Maksimowicz Krystyna, *Z jakiego powodu komplementowano Katarzynę Kossakowską?*, [w:] *Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. M. Sulejewicz-Nowicka, Z. Gruszka, wstęp M. Wichowa, Łódź 2013, Wydawnictwo UŁ, s. 207–215.
- Mazurkiewicz Roman, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011, Wydawnictwo Naukowe UP.
- Michałowska Teresa, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Misiurek Jerzy, *Historia i teologia polskiej duchowości katolickiej*, t. 1, Lublin 1994, Wydawnictwo KUL.
- Molpeceres Arnaiz Sara, *Aspectos femeninos de la divinidad en la literatura mística de tres culturas*, *Revista Electronica de Estudios Filológicos* 2012, nr 22. Dostępny: https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/tritonos-3-aspectos_femeninos_de_la_divinidad_en_la_mistica_de_las_tres_culturas.htm [dostęp: 5.05.2022].
- Nieznanowski Stefan, *Matka Boska w poezji baroku i czasów saskich*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej. Szkice o dziejach motywu*, red. M. Jasińska et al., t. 1, Lublin 1959, Wydawnictwo KUL, s. 31–67.
- Nowicka-Jezowa Alina, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992, Wydawnictwo KUL.
- Obremski Krzysztof, *Barokowa teoria imitacji Biblii. Hozjusz – Possevino – Sarbiewski*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jezowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, Wydawnictwo KUL, s. 47–62.
- Obremski Krzysztof, *Psalmodia polska. Trzy studia nad poematem*, Toruń 1995, Wydawnictwo UMK.
- Orwinowska Barbara, *„Powietrzne nic”*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jezowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, Wydawnictwo KUL, s. 297–312.
- Ożóg Zenon, *Modlitwa poetycka jako typ wypowiedzi lirycznej*, 2004. Dostępny: <https://www.rastko.rs/cms/files/books/49ca19a1ef760> [dostęp: 5.05.2022].

- Paluchowski Andrzej, *Poezja stanisławowska i romantyzmu*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, oprac. M. Jasińska i in., Lublin 1959, Wydawnictwo KUL, s. 62–115.
- Papież zgodził się na zmiany w „Ojcie nasz”, „Deon”. Dostępny: <https://deon.pl/kosciol/serwis-papieski/papiez-zgodzil-sie-na-zmiany-w-modlitwie-ojcie-nasz.521079> [dostęp: 5.05.2022].
- Partyka Joanna, *„Żona wyćwiczona”. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004, Wydawnictwo IBL PAN.
- Pasek Monika, *Strategie obrazowania ciała Chrystusa w wybranych barokowych utworach pasyjnych*, „Meluzyna” 2018, nr 2, s. 37–53.
- Pastoureau Michel, *Niebieski. Historia koloru*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2013, Oficyna Naukowa.
- Pawlak Wiesław, „O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się łatwo wielkimi erudytami pokazać”. *Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, DiG, s. 45–72.
- Pelc Janusz, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, Czytelnik.
- Pelc Janusz, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pelc Janusz, *Teksty Jana Kochanowskiego w kancjonatach staropolskich w XVI i XVII wieku*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1963, nr 8, s. 211–247.
- Pieczyński Maciej, *Kirke, Proteusz i „Lutnia rozstrojona”*, Warszawa 2013, Wydawnictwo IBL PAN.
- Pieczyński Maciej, *Pokusy czasu obłączenia. O trawestacjach literatury religijnej w staropolskim piśmiennictwie politycznym*, „Teksty Drugie” 2015, s. 311–336.
- Pietrzyk Paweł, *Chleba naszego powszedniego zbowieś nas za panowania swego [...] — o parodiach tekstów religijnych w literaturze XVII i XVIII stulecia*, „Napis” 2008, nr XIV, s. 57–69.
- Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynów reformy chełmińskiej*, wyd. K. Górski, Poznań 2009, Wydawnictwo UAM.
- Popiołek Bożena, *Jadwiga Rafałowiczówna – warszawska redaktorka gazet pisanych z przełomu XVII i XVIII wieku*. Dostępny: <https://www.wilanow-palac.pl/jadwiga-rafalowiczowna-warszawska-redaktorka-gazet-pisanych-z-przelomu-xvii-i-xviii-wieku.html> [dostęp: 5.05.2022].
- Popiołek Bożena, *Kobiety świata w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003, Wydawnictwo Naukowe AP.
- Popławska Halina, *Rękopiśmienne kantyczki po polsku z XVII wieku – problemy proveniencji i autorstwa*, „Napis” 2003, nr 9, s. 79–91.
- Popławska Halina, *„Zabawa wesóło-nabożna przyszłych obywateli nieba”. Nad siedemnastowiecznymi sylwami karmelitanek bosych*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jezowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, Wydawnictwo KUL, s. 133–159.
- Poulet George, *Metamorfozy czasu*, tłum. W. Błońska, A. Stepnowski, A. Siemek, P. Taranczewski, Warszawa 1977, PIW.
- Prejs Marek, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, PWN.
- Pseudo-Dionizy Aeropagita, *Pisma teologiczne II*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, Znak.
- Raubo Grzegorz, *Barokowy świat człowieka. Refleksja antropologiczna w twórczości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, Poznań 1997, WiS.
- Raubo Grzegorz, *Kalendarze, kurioza i rzeczy ostateczne. Z zagadnień literatury popularnej w dawnej Polsce*, Kalisz 2011, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Prezydenta Stanisława Wojciechowskiego.
- Raymond Marcel, *Francuska literatura barokowa (stan problematyki)*, tłum. M. Żurowski, [w:] *Szkoła Geneńska w krytyce. Antologia*, wyb. H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1993, PWN, s. 42–65.
- Rok Bogdan, *Podróżnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVIII w.*, „Slavica Petropolitana” 2011, nr 94, s. 55–70.
- Romaniuk Kazimierz Bp, *Komentarz do codziennego pacierza*, Kraków 1998, Wydawnictwo M.
- Rott Dariusz, *Kobieta z przemalowanego portretu. Opowieść o Annie Zbąskiej ze Stanisławskich i jej „Transakcji albo opisaniu życia jednej sieroty”*, Katowice 2004, Wydawnictwo UŚ.

- Samborska-Kukuć Dorota, *Polski Infantczyk. Kazimierz Bujnicki (1788–1878) – pisarz i wydawca*, Kraków 2008, Collegium Collumbinum.
- Sokołski Jacek, *Staropolskie zaśluby*, Wrocław 1994, Wydawnictwo UWR.
- Stasiewicz Krystyna, *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Elżbiecie Drużbackiej i nie tylko...*, Olsztyn 2001, Litera.
- Szczerbicka-Ślęk Ludwika, *Wstęp*, [w:] B. Zimorowic, *Sielanki nowe ruskie*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 5–48.
- Szczukowski Ireneusz, *Inspiracje Augustyńskie w poezji polskiego baroku*, Bydgoszcz 2007, Wydawnictwo UKW.
- Świderkówna Anna, *Sekrety Biblii*, Kraków 2012, Wydawnictwo M.
- Targosz Karolina, *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997, Retro–Art.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, PWN.
- Urbański Piotr, *Natura i łaska w poezji polskiego baroku. Okres potrydencki*, Kielce 1996, Szumacher.
- Vuarnet Jean-Noël, *Ekstazy kobiece*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2003, Słowo/obraz terytoria.
- Wichowa Maria, *Idea pogardy świata i nędzy człowieka w literaturze polskiego baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jezowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, Wydawnictwo KUL, s. 237–255.
- Wojtczak Adam, *Pochodzenie i rozwój maryjnego tytułu „Gwiazda Zaranna”*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 2011, nr 17, s. 161–185.
- Wolska Barbara, *Poeta żywiołów. Kosmologiczne obrazy w poezji Naruszewicza (I)*, „Prace Polonistyczne” seria 42, 1986, s. 21–47.
- Wolska Barbara, *W świecie żywiołów. Boga i człowieka: studia o poezji Adama Naruszewicza*, Łódź 1995, Wydawnictwo UŁ.
- Wołek Anna Magdalena, *Metaforyka i symbolika krwi w tradycji antycznej*, „Juvenilia Filologorum Cracoviensium” 2013, t. 6, s. 209–218.
- Wójcik-Cifoletti Monika, *Muza Alberta Inesa. Maryjny cykl ód w „Lyricorum Centuria I” (1655)*, „Terminus” 2010, s. 177–198.
- Wydra Wiesław, *Bogurodzica w „Harfie duchownej” Marcina Laterny (1598)*, „Slavia Occidentalis” 1975, nr 32, s. 123–132.
- Zieliński Jan, *Przypisy do przypisów Benislawskiej do Benislawskiej*, [w:] *Komentarze i przypisy w książce dawnej i współczesnej*, red. B. Mazurkowska, Katowice 2019, Wydawnictwo UŚ, s. 245–272.
- Zgorzelski Czesław, *„W Tobie jest światłość”. Szkice o liryce oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993, Wydawnictwo KUL.
- Żukowska Kamila, *Późnośredniowieczna pobożność jako kontekst dla Reformacji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, 60, z. 4, s. 159–173.
- Żyromski Marek, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 2000, nr XII, s. 173–188.

3. SŁOWNIKI, ENCYKLOPEDIE, LEKSYKONY

- Chachulski Tomasz, *Konstancja Benislawska (1747–1806)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. Z. Goliński, T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1992, PWN, s. 771–782.
- Chmielewski Marek, *Jezus Chrystus w mistyce*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. J. Duchniewski i inni, t. 7, Lublin 1997, Wydawnictwo KUL, s. 1380–1381.
- Duch*, [w:] *Słownik staropolski*, t. 2, red. S. Urbańczyk, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959, PAN, s. 212.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1990, PAX.
- Juszyński Michał Hieronim, *Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820, Drukarnia Józefa Mateckiego.
- Kotowa Ida, *Benislawska Konstancja z Ryków*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, Wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności, s. 433–434.

- Michałowska Teresa, *Biblia*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 87.
- Michałowska Teresa, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 579.
- Michałowska Teresa, *Pieśń religijna*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 583.
- Michałowska Teresa, *Psalm*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 668.
- Nieznanski Stefan, *Elegia pokutna*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 158.
- Szygowski, [w:] *Blue Letter Bible*, Dostępny: <https://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?t=kjv&strong-s=g4805> [dostęp: 5.05.2022].
- Szczerba Dorota, *Praktyczny leksykon modlitwy*, Kraków 2008, Wydawnictwo M.
- Wierzbicka-Michalska Karyna, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa z Wiśniowieckich*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30, Wrocław 1988, PAN, s. 389.
- Woronzak Jerzy, *Hymn*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 285.
- Zachwycenie, zachwyć się*, [w:] *Słownik staropolski*, t. 11, red. S. Urbańczyk, Kraków 1995, PAN, s. 58.

Indeks osób

- Adam (postać biblijna) 196, 204, 228,
Adamiak Elżbieta 143, 197, 198, 205, 206
Agryppa Henryk Korneliusz 27, 29, 30
Ajdukiewicz Kazimierz 239
Ajdukiewicz Maria 239
Ambroży św. 157, 214
Anakreont 149
Angelika od Najświętszego Sakramentu (Elżbieta
Filipowiczówna) 104
Angyal Endre 177, 178, 214, 246, 257
Anna (postać biblijna) 170
Antonin z Przemysła 161
Apulejusz 52
Arciszewski Krzysztof 247
Arystoteles 26, 30, 31, 61, 151, 170, 237
Aspazja (postać historyczna) 28
August II, król Polski 29, 42, 196
August III, król Polski 29, 42
Augustyn św. 60, 61, 66, 104, 157, 161, 174, 183,
185, 195, 206, 217, 249
Augustyniak Piotr 215
Austen Jane 52
- Baka Józef 34, 118, 159, 177, 234, 235, 261, 275
Barca Calderon de la 240
Baroniusz Cesar 235
Barre François Poullain de la 27
Bartoszewski Walenty 142
Bataille Georges 75, 76, 78, 79, 82, 260, 264,
Bazyli Wielki św. 206
Bąbel Agnieszka 140
Bąkowska Eligia 120
Beauvoir Simone de 72, 73, 75
Bednarz Mieczysław 156
- Beguín Alfred 18, 264
Benisławski Bonifacy 52, 122, 278
Benisławski Jan 118
Benisławski Konstanty 14, 118, 119, 121, 278
Benisławski Piotr 118
Bentkowski Feliks 13
Bernard od Matki Bożej 273
Bernard z Clairvaux św. 195, 220, 221
Bernini Gian Lorenzo 79
Birkowski Fabian 228
Biskup Marian 17
Bloom Harold 52
Błońska Wanda 143, 239
Błoński Jan 161
Bobrowicz Jan Nepomucen 122
Bobrowska Aleksandra 83
Bogucka Maria 25, 30, 37, 38, 41
Bolesławiusz Klemens 186, 188, 190, 215
Bonawentura św. 61, 63–65, 72, 221
Boniecki Adam 122
Borch Jan Jędrzej 119
Borkowska Grażyna 25
Borkowska Małgorzata 66, 86–88
Borowy Wacław 13–15, 118, 121, 125, 127, 157,
163, 171, 194, 207, 223
Boutauld Michel 43
Bouyer Louis 59–63
Brajerski Tadeusz 12–14, 118, 120, 121, 153
Bratkowski Daniel 35
Bruyère Jean de la 28
Brzechffa Andrzej 66
Brzechffa Stanisław 89
Bucholc Marta 156
Buchwald-Pelcowa Paulina 48, 154

- Bujnicki Kazimierz 17
 Burkiewicz Łukasz 173
 Bużeńska z Myszkowskich Beata Konstancja 91, 107
 Bynum Caroline 72, 73

Cammarata Joan 83
 Caracci Agostino 198
 Chachulski Tomasz 12–17, 19, 117–123, 125, 130, 150–154, 156, 157, 160, 180, 183, 185, 194, 203, 211, 215, 218, 219
 Charewiczowa Łucja 23–25
 Chemperek Dariusz 176, 229, 230, 235, 238, 241
 Chmielewski Marek 61–63, 65, 74, 96, 260, 274
 Chmielowski Benedykt 121
 Choroszy Jan Andrzej 135, 136, 260
 Chreptowicz Joachim 51
 Chrościcki Juliusz 239
 Chrościński Wojciech 34, 35, 121, 126, 129, 136, 138, 139, 147
 Chudak Henryk 18, 226, 264
 Chwalewik Witold 238, 240
 Cieński Andrzej 41, 85
 Ciesielska-Borkowska Stefania 63, 161, 165, 252
 Cieślak Stanisław 158
 Copleston Frederick 185
 Corbiniana Sophianna 25
 Cranach Łukas (Starszy) 33
 Crasset Jean 42–43
 Curtius Ernst Robert 132, 134
 Cyceron 239
 Cyryl Aleksandryjski 207
 Czaradzki Grzegorz 191
 Czartoryska z Morsztynów Izabela 55
 Czartoryska z Sieniawskich Maria Zofia 55
 Czartoryska z Waldsteinów Eleonora 55
 Czartoryski Adam Kazimierz 27, 28, 277
 Czyż Antoni 15–16, 43, 48, 111, 112, 124, 126, 159, 161, 235, 247, 266, 275

Da Vinci Leonardo 211
 Dacka-Górzyńska Iwona 195
 Dawid (postać biblijna) 38, 54, 121, 134, 149, 153–158, 160, 166, 170
 Dąbkowska-Kujko Justyna 91
 Debora (postać biblijna) 170
 Delumeau Jean 221, 222, 235
 Demkowicz Agata 16, 126
 Demokryt 34
 Dębska Karolina 42–44
 Diana (postać mitologiczna) 202
 Diomedes (postać mitologiczna) 148
 Dobiński Stanisław 191, 192, 198
 Dominik św. 66, 118, 186
 Dorosz Krzysztof 202
 Douglas Mary 156, 162
 Drużbacka Elżbieta 11, 14, 24, 35, 44, 47–50, 52–57, 121–123, 132, 159, 160, 176, 278
 Drużbicki Kasper 90, 112
 Duchniewski Jerzy 62, 96, 260
 Durini Angelo Maria 55
 Dürer Albrecht 33
 Dürr-Durski Jan 154
 Dybaś Bogusław 17
 Dybek Dariusz 19, 134, 218
 Działyńska z Radomickich Anna 56
 Dziechcińska Hanna 44
 Dzielska Maria 171

 Egan Keith J. 66, 256
 Ejsmond Julian 193, 202
 Eliade Mircea 200
 Eliaasz (postać biblijna) 66, 189, 256
 Elżbieta (postać biblijna) 170, 203
 Elżbieta, królowa węgierska 23
 Erazm z Rotterdamu 205, 206
 Eustachiewicz Maria 33, 247
 Ewa (postać biblijna) 26, 30, 35, 206, 280

Fałęcka Barbara 131
 Fałęcki Hieronim 159, 177
 Felicjanna Józefa od świętej Teresy 259
 Ficino Marsilio 169
 Filipowicz Stefan 156
 Fiszerowa Wirydianna 41
 Flawia (postać historyczna) 28
 Forstner Dorothea 176, 177, 181, 214
 Foucault Michel 277
 Franciszek (papież) 178
 Franciszek św. 64, 66
 Franczak Grzegorz 239
 Freud Zygmunt 73
 Fryczyński Jan 53, 54

Gabriel (postać biblijna) 124, 217, 218
 Gajusz Cestiusz (postać historyczna) 40
 Galland Antoine 159
 Gawathowicz Jakub 15, 219
 Gawiński Jan 45
 Genlis Stéphanie Félicité de 52
 Gerc Lidia 23

- Gerson Jan 64
 Gertruda Mieszkówna 23
 Gil Czesław 106, 108
 Gilbert Sandra 52
 Gilson Etienne 174, 218
 Glaber Andrzej 26, 29, 30
 Glińska Teofila 51
 Gogacz Mieczysław 59–64
 Gogola Jerzy 61, 71, 274
 Goliński Janusz 187
 Goliński Zbigniew 118, 120
 Gomulicki Wiktor 48, 49
 Gonzaga Ludwika Maria 27, 33, 34
 Gorzelana Joanna 256
 Górecka Marzena 76, 77, 79, 80, 260
 Górská Magdalena 39
 Górski Karol 23, 45, 66, 85, 86, 88, 90, 91, 104, 106–109, 111, 262
 Grabowiecki Sebastian 150, 176, 177, 197, 228
 Grabowska-Kuniczuk Agata 140
 Grochowski Stanisław 150, 204
 Gröll Michał 14, 120
 Grupiński Wojciech 89
 Gruszka Zbigniew 55, 123
 Grünn Anselm 76, 80, 81, 260
 Grzegorz Cudotwórca św. 203
 Grzegorz Wielki 221
 Grzeszczuk Stanisław 120
 Grzeskowiak Radosław 146, 162, 185, 199, 201, 228
 Gubar Susan 52
 Gurowska Anna 238, 241
- Haas Alois Maria** 64
 Hackeborn von Mechtylda 15, 215, 218–220
 Hadryś Henryk 237
 Hanusiewicz-Lavallee Mirosława 85, 86, 93, 95, 98–100, 143, 145, 162, 177, 183, 185, 188, 224–227, 264, 272
 Haur Jakub Kazimierz 31, 32, 277
 Hedwijch (mistyczka niderlandzka) 73
 Heraklit 34
 Hermes 18
 Hernas Czesław 150, 159, 161, 162, 228, 268
 Herod (postać biblijna) 207
 Hildegarda z Bingen 77, 205–206
 Hiob 153, 176, 180, 215, 223–225, 229, 248
 Hoffmanowa z Tańskich Klementyna 38
 Hohol Mateusz 103
 Hołodok Stanisław 214
 Hombek Danuta 120
- Horacy 149
 Hugon Herman 154, 223
- Ignacy od Świętego Jana** 88, 105, 106
 Ines Albert 148
 Ingarden Roman 182
 Ireneusz od Zwiastowania 66
 Izajasz 134, 145, 153, 206, 229
- Jabłonowska z Sapiechów Anna** 38
 Jabłonowski Stanisław 121, 126, 129, 136–138, 144, 147, 148
 Jadwiga, król Polski 24
 Jagiellonka Anna 24
 Jagiellończyk Kazimierz 23
 Jagodyński Jan Stanisław 150, 170
 Jakub z Vitry 72
 Jan Kazimierz, król Polski 25, 27, 33
 Jan od Krzyża św. 16, 59, 61, 65, 66, 68–70, 93, 99–103, 107, 108, 126, 261–263, 268–270, 273, 274, 278
 Jan św. 153, 184, 186, 189, 190, 214, 248, 261, 272
 Jankowski Czesław 13, 118–120
 Janus Katarzyna 171, 173
 Jarczykowa Mariola 121
 Jasińska Maria 16, 142, 193, 195
 Jastrzębski Andrzej 130, 141
 Jeremiasz 153
 Jezierski Franciszek Salezy 28, 29, 277
 Juan a Iesu Maria 90
 Judasz 207
 Judkowiak Barbara 36–38, 56
 Judyta (postać biblijna) 170
 Jung Carl Gustav 200
 Juniewicz Karol Mikołaj 146, 159, 177, 213, 242
 Juszyński Michał Hieronim 143
- Kaczmarzyk Izabela** 173
 Kaczmarzyk Mieczysław 15, 124, 151, 194, 233
 Kaczor-Scheitler Katarzyna 85, 87, 88, 94, 96, 97, 99, 101, 103, 104, 270
 Kajfasz (postać biblijna) 207
 Kalinowski Rafał 88
 Kamykowski Ludwik 155
 Kant Immanuel 182
 Karmanowski Olbrycht 162, 238, 240, 241, 244, 245
 Karp Carolus 122
 Karpiński Adam 86, 143, 199, 225, 230, 246
 Karpiński Franciszek 210, 211, 213
 Kartezjusz 91, 238, 239

Kasper z Przemętu 90
 Katarzyna Aragońska 30
 Katarzyna Wielka 118, 147
 Katarzyna ze Sieny św. 80
 Katullus 239
 Kempis Tomasz à 103, 210
 Klaudian 241
 Klęczar Aleksandra 239
 Klimowicz Mieczysław 131, 139
 Kłosińska Krystyna 53, 83, 173
 Kłudkiewicz Kamila 24
 Książnin Franciszek Dionizy 171
 Kochanowski Jan 13, 14, 123, 134, 148–150, 153, 154, 156–158, 160, 161, 169, 177, 180, 187, 190, 224, 225, 237, 239, 240, 244, 248
 Kochowski Wespazjan 133, 153, 160, 191, 193, 195–197, 199, 201, 209, 234, 244, 246, 247, 249
 Kołłątaj Hugo 29
 Konstantyn V Ikonoklasta (Kopronim) 235, 236
 Kossakowska Katarzyna 55, 123
 Kossowski Henryk Piotr 66, 81, 94, 95, 104, 126, 252, 254, 280
 Kostkiewiczowa Teresa 118, 181
 Kościelska Jadwiga 26
 Kościuszko Tadeusz 41
 Kotarska Jadwiga 92
 Kotowa Ida 13, 45, 118
 Kowalska Danuta 134
 Koziara Stanisław 134
 Koźmian Andrzej Edward 35, 171
 Krasicki Ignacy 27, 33
 Kruszyńska Elżbieta 196
 Krzemieniowa Krystyna 132
 Krzywy Roman 39, 45, 50, 170, 222
 Krzyżanowski Julian 180
 Kuchowicz Zbigniew 45
 Kukulski Leszek 162
 Künstler-Langner Danuta 218
 Kwiatkiewicz Jan 25

 Lacki Aleksander Teodor 80, 93, 94, 96–98, 154, 168, 169, 214, 223, 242, 246, 247, 268
 Lanckorońska Aleksandra 42
 Laterna Marcin 158
 LeDoux Joseph 103
 Leszczyński Stanisław 36
 Leśmian Bolesław 191
 Leśniewska Maria 72
 Levi-Strauss Claude 76
 Logus Jerzy 136

 Loredano Giovanni Francesco 43
 Loyola Ignacy 64, 65, 127, 156, 164, 165, 227, 261, 263
 Lubomirska z Branickich Urszula 38
 Lubomirski Jerzy Sebastian 113
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 37, 91, 92, 136, 215, 222, 230, 231, 241, 247
 Ludwik XVIII, król Francji 41
 Ludwik z Granady 143, 161
 Lukrecja (postać legendarna) 33
 Luter Marcin 30, 140, 216

 Łącznowolski Jakub 34, 35
 Łukarska Beata 272, 275
 Łukasz św. 133, 141, 146, 153, 207

M
 Machówna Agnieszka 45
 Maciejewski Janusz 119, 140, 147
 Maciejowska Iwona 42, 53, 55
 Majewski Józef 143
 Makrobiusz 239
 Maksimowicz Krystyna 123
 Manteuffel Gustaw 13
 Marchocka Marianna 45, 78, 82, 83, 85, 86, 88–90, 98, 104–110, 258, 259, 276
 Marcinkowska-Malara Małgorzata 121
 Maria Magdalena 109, 155, 166
 Mateusz św. 133, 153, 176, 184, 207, 248
 Matka Joanna od Aniołów 79
 Matuszewski Krzysztof 74, 280
 Mazurkiewicz Roman 124, 133, 142, 192, 196, 206
 Mazurkowa Bożena 121, 122
 Melania (postać historyczna) 28
 Memorata Anna 25
 Miaskowski Kasper 126, 129, 142, 145, 147, 160, 199, 209, 210, 229
 Michałowska Teresa 148–153, 157, 158, 169
 Mieszko II, władca Polski 23
 Mikołaj z Kuzy 64
 Mikołaj z Mościsk 63
 Mikulski Krzysztof 17
 Minasowicz Józef Epifani 50, 55
 Misiurek Jerzy 107
 Mistrz Eckhart 64, 80
 Modrzewski Frycz Andrzej 30–32
 Mojżesz 170, 181, 194
 Moliere (Jean Baptiste Poquelin) 42, 43
 Molpeceres Arnaiz Sara 81
 Morawska z Radziwiłłów Teofila Konstancja 39, 40, 56

- Morsztyn Hieronim 231, 246
 Morsztyn Jan Andrzej 161, 162
 Morsztyn Zbigniew 80, 150, 154, 155, 222
 Mortęska Magdalena 82, 83, 86, 89, 90, 111–113, 262
 Mostowska Anna 51, 52, 54, 56
 Moszyńska Teofila 43
 Mrowcewicz Krzysztof 93, 169, 177, 180, 197, 199
 Mycielska Gabriela 72
- Naborowski Daniel 176, 179, 229, 230
 Naliwajek Zbigniew 18
 Naruszewicz Adam 55, 152, 237, 257
 Nawarecki Aleksander 235, 275
 Nestoriusz 207, 235–236
 Niemiryczowa Antonina 11, 35, 43, 44, 47–50, 53, 56, 57, 123
 Niesiecki Kacper 122
 Nieznanowski Stefan 160, 193, 197
 Nowicka-Jeżowa Alina 85, 86, 94–96, 143, 145, 149, 150, 160, 164, 179, 225, 244, 264, 267
 Nuceryn Sebastian (Orzeszko) 65
- O**bodziński Aleksander 133, 218
 Obremski Krzysztof 153, 186
 Ochab Maryna 75, 201, 260
 Oleśnicka Zofia 25
 Oleśnicki Jan Zbigniew 47
 Opaliński Krzysztof 32–34, 277
 Orygenes 61, 63, 206
 Orzelska Jadwiga 111
 Orzelska z Niemojowskich Elżbieta 39
 Orwinowska Barbara 82, 111, 237, 238
 Ożóg Jan 64, 164, 227, 261
 Ożóg Zenon 131
- Paluchowski Andrzej 16, 141–142, 194
 Panuś Kazimierz 196
 Paprocki Bartosz 31–32, 277
 Partyka Joanna 23, 25, 26, 29–32, 35, 39, 42, 195
 Pascal Blaise 161, 226
 Pasek Monika 209, 259, 269, 272
 Pastoureau Michel 201
 Paszkowski Józef 240
 Paweł św. 30, 40, 153, 227, 231
 Paweł z Krosna 136
 Pawlak Wiesław 133, 195
 Pelc Janusz 82, 111, 154, 155, 161–164, 228, 234, 237, 243, 258
 Pérez Murillo Bartolomé Esteban 180
 Petrycy Sebastian 31, 32
- Pieczyński Maciej 119, 139, 147, 162, 242
 Pietrzyk Paweł 132
 Pilsztynowa z Rusieckich Salomea 39, 40, 45–56
 Pindar 149
 Piotr św. 153, 155, 166
 Piotrkowczyk Andrzej 80
 Piotrkowczykowa Anna 80
 Piramowicz Grzegorz 38
 Pizan Christina de 206
 Platerówna Ludwika 17
 Platon 170
 Plezia Marian 153
 Płachcińska Krystyna 19, 130, 134
 Płuciennik Jarosław 134
 Podsiad Antoni 130, 141
 Poniatowska Konstancja 55
 Poniatowski Stanisław August 119, 122, 147
 Pontanus Jacobus 204, 211
 Popiołek Bożena 24, 28, 36, 37, 42, 49, 196, 220, 228, 234
 Popławska Halina 86, 88, 97, 99, 271
 Porete Małgorzata 72, 79
 Possevino Antonio 153
 Potocka Joanna 38, 228
 Potocka Katarzyna 25
 Potocka Maria 43, 44
 Potocki Wacław 25, 35, 126, 129, 136–138, 141, 148, 150, 160, 162, 222, 231, 244, 277
 Poulet Georges 142, 143, 163, 239, 242
 Préchac Jean de 43, 47
 Prejs Marek 85, 158–160, 264
 Prokopiuk Jerzy 177, 257
 Przyłęcki Franciszek 253
 Pseudo-Dionizy Aeropagita 64, 171, 174, 188, 195, 218
- R**aczyński Edward 41
 Radcliffe Ann 52
 Radziwiłł Michał Kazimierz 40, 50
 Radziwiłłowa Franciszka Urszula 35–38, 40, 42–44, 47, 48, 53–56, 124
 Radziwiłłowa Ludwika z Mycielskich 50, 51, 56
 Radziwiłłowa z Zawiszów Barbara 43, 44, 53
 Radziwiłłówna Anna Maria 38
 Radziwiłłówna Katarzyna 38, 54
 Radziwiłłówna Teofila 38, 54
 Rafałowiczówna Jadwiga 36, 37
 Raitt Jill 64, 66, 72, 256
 Rambouillet Catherine de 27
 Raubo Grzegorz 92, 187, 215, 231, 247

- Raymond Marcel 226
 Ribot Filip 66
 Riedl Gerhard 76, 80, 81, 260
 Rijn Rembrandt van 33
 Ročko Agata 39
 Rok Bogdan 40
 Romaniuk Kazimierz 184
 Rott Dariusz 19, 45
 Rousseau Jan Baptysta 48
 Rousseau Jean-Jacques 41
 Ruarówna Margareta 25
 Rubens Peter Paul 198
 Rudnicki Dominik 198
 Ruta Magdalena 76, 260
 Rutkowska Lucyna 59

Safona 122
 Saily Thomas 43
 Sajkowski Alojzy 40
 Salomon (postać biblijna) 77, 93, 170, 192–194, 210, 266
 Samborska-Kukuć Dorota 17
 Sanguszkowa z Duninów Barbara 38, 123, 277
 Sanguszkowa z Sapiechów Konstancja 39
 Sanguszkówna Helena 97
 Sannazar Jacopo 191
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 118, 148, 149, 151–153, 157, 174, 193, 197, 199, 201–203
 Sarnowska-Temieriusz Elżbieta 169, 170
 Scaliger Julius Cesar 148, 151
 Scudéry Madeleine de 42, 43
 Sévigné Françoise de 38
 Sévigné Madame de (Maria de Rabutin-Chantal) 38
 Sep Szarzyński Mikołaj 139, 150, 161, 185, 197, 199
 Siemek Andrzej 143
 Sieniawska Elżbieta 29, 36–38, 50, 228
 Skarga Piotr 127, 196
 Skimina Stanisław 153
 Skórka Roman 156
 Skórzewska z Ciecierskich Marianna 24
 Smyrak Bernard 69, 70, 262
 Sobieska Maria (d'Arquien) 27
 Sobieski Jan III, król Polski 46
 Sokolski Jacek 85, 188, 239
 Sokołowski Łukasz 159
 Sołohobówka Barbara 44
 Sowiński Jan 13, 24
 Sozański Jarosław 17
 Spitzer Leo 237
 Stadnicka Helena 25

 Starnawski Jerzy 12–14, 118, 120, 121, 153, 194
 Stasiewicz Krystyna 24, 40, 186
 Stefan od świętej Teresy 66, 104
 Stepnowski Adam 143
 Stobieńska Jadwiga (Anna od Jezusa) 65, 86, 91, 98, 104, 105, 107, 110, 276
 Sulejewicz-Nowicka Monika 55, 123
 Symeon (postać biblijna) 210
 Szafrńska-Brandt Marta 163
 Szczerba Dorota 189
 Szczerbicka-Ślęk Ludwika 214
 Szczuka Elżbieta 43
 Szczukowski Ireneusz 185
 Szekspir William (Shakespeare William) 238, 240
 Szemiot Stanisław Samuel 225
 Szklennik Ryszard 17
 Szklińska Ludwika 112
 Szwedzka Brygida św. 15, 77, 215, 219, 220
 Szymanowski Adam 221

Świderkówna Anna 144

Taranczewski Paweł 143
 Targosz Karolina 27, 39, 43, 45, 47
 Tarkwiniusz Sekstus 33
 Taszycki Gabriel 35
 Tatarkiewicz Władysław 163
 Teresa od Jezusa i Maryi (Melania Frąckiewiczówna) 104
 Teresa z Ávila św. 15, 16, 59, 65–69, 71, 73, 78–83, 85, 87, 94–96, 99–102, 104, 108, 111, 126, 127, 163, 165, 252–258, 260, 261, 263–265, 273, 278, 280
 Teresa z Lisieux św. 78
 Tomasz z Akwinu św. 60
 Tomicka Zofia 79, 89
 Tudor Maria 30
 Twardowski Kasper 155, 180, 209, 214, 228, 234
 Tycjan 198

Urbańczyk Stanisław 169, 170
 Urbański Piotr 60, 64, 218
 Ursinus Caspar 136
 Uruski Seweryn 122
 Uścińska Anna 16, 126

Vaenius Otto 154
 Vallière Françoise Louise de la 38
 Vives Juan Luis 30, 31
 Vuarnet Jean-Noël 74–77, 79, 81, 83, 267, 280

Wacław od Świętego Bernarda 108
 Wanda (postać legendarna) 40
 Warszawicki Krzysztof 143
 Warszzycki Jan Kazimierz 45
 Waśniowski Wojciech 141–145
 Wenera 30, 34
 Weyssenhoff Józef 122
 Wędrogowski Wojciech 136
 Wichowa Maria 55, 123, 143, 225
 Wielhorska Elżbieta 43
 Wierzbińska-Michalska Karyna 43
 Wirzbięta Maciej 27
 Wojtczak Adam 201
 Wolska Barbara 15, 18, 19, 120, 237
 Wolter (François-Marie Arouet) 41
 Wołek Anna 209
 Wołoszyn-Hohol Kinga 103
 Woronczak Jerzy 157
 Wójcicki Jacek 140
 Wójcik-Cifoletti Monika 148
 Wujek Jakub 15, 127, 133, 134, 146, 154, 157,
 164, 176, 183, 184, 192, 244
 Wydra Wiesław 158
 Zachariasz (postać biblijna) 170
 Zadzikowa z Kretkowskich Teofila 86, 98, 104,
 108–110
 Zajas Krzysztof 127
 Zalewski Sylwester 174, 185
 Załuski Józef Andrzej 15, 50, 55, 122, 159, 160, 278
 Zawisza Krzysztof 44
 Zawiszanka Beata Maria (Wołk-Łaniewska) 42–44, 53
 Zbąska Anna ze Stanisławskich 14, 35, 44–47, 50,
 51, 53, 56, 278
 Zbąski Jan Bogusław 45
 Zebrzydowska Dominika 45
 Zieliński Jan 122
 Zimorowic Józef Bartłomiej 129, 146, 147, 191,
 193, 195, 197, 198, 201, 214
 Zygmunt III Waza, król Polski 118
 Żaboklicka Anna (Maria Magdalena od Zbawi-
 ciela) 109
 Żeleński Tadeusz (Boy) 161, 226
 Żukowska Kamila 139, 213
 Żurowska Joanna 18, 264
 Żurowski Maciej 18, 226

