

JÓZEF BUDZYŃSKI

TRADYCJA BIBLIJNA W LIRYCE RELIGIJNEJ MACIEJA KAZIMIERZA SARBIEWSKIEGO

W liryce religijnej „Horacego chrześcijańskiego” można wyróżnić trzy zasadnicze nurty tradycji literackiej:¹ antyczny, biblijny i rodzimy. Często łączą się one z sobą i przenikają wzajemnie, ale dla jasności rozważań trzeba je wyraźniej oddzielić, zwłaszcza po to, aby więcej uwagi poświęcić drugiemu z nich, tj. tradycji biblijnej. Ze zrozumiałych powodów daje się ona odkryć przede wszystkim w utworach religijnych Sarbiewskiego, one też zostały objęte tematem rozważań. Rozproszone wśród innych utworów stanowią blisko połowę dorobku poetyckiego autora. Decydującym kryterium wyboru stała się ich religijna tematyka, a ściślej mówiąc, pewien rodzaj przeżycia religijnego, będący dominantą tematyczną utworu². Pominięto więc utwory refleksyjnofilozoficzne, polityczne, patriotyczne i panegiryczne, choćby odnosiły się do papieża lub innych osobistości kościelnych. W przeważającej mierze są to ody i epody; choć uwzględniono również i epigramatykę. Warto tu jeszcze nadmienić, że choć poezja Sarbiewskiego należy do literatury polsko-łaciń-

¹ Pojęcie tradycji literackiej, odbiegające od potocznego rozumienia tego terminu, przyjęto za M. Głowińskim: *Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*. W: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967 s. 343-359. Za tradycję więc literacką, także i biblijną, uważa się te pierwiastki, które są zdolne aktywnie kształtować współczesną praktykę pisarską i które się stają składnikiem nowego układu historycznoliterackiego, nie tracąc jednak znamion swej właściwej przynależności. W tym ujęciu tradycji literackiej nie uważa się za powszechny dorobek literatury lub model przeszłości literackiej w sensie biernym, lecz traktuje jako element praktyki twórczej lub świadomości literackiej; nie sprowadza się jej do wpływu, nawet najszerzej pojmowanego, lecz przyjmuje się jako zjawisko kształtujące się zawsze poprzez proces wyboru, czyli selekcji wśród literackich faktów przeszłości; nie uznaje się więc ogólnego i raz na zawsze skryształizowanego kanonu tradycji, ale uważa się ją za zjawisko relatywne. Łączy się z tym ważność poznania charakteru strukturalnego tak pojętej tradycji i badania funkcji, jakie pełni w nowym układzie element przejęty z przeszłości.

² Przyjęto w tym względzie propozycje M. Jasińskiej: *Problematyka badań nad liryką religijną*. „Spraw. Tow. Nauk. KUL za 1957 r.” 1958 s. 57-59. Termin zaś „liryka religijna” znaczy tu tyle, co „liryka o tematyce religijnej”.

skiej I poł. XVII w., wyrosła ona jednak niewątpliwie na ogólnoeuropejskim³ gruncie historyczno-kulturowym i jest wyrazem poetyki baroku⁴. Trzeba o tym pamiętać także przy omawianiu tradycji biblijnej w liryce religijnej M. K. Sarbiewskiego, zwłaszcza że poprzestaje się tutaj tylko na zasygnalizowaniu tego problemu.

Biblia jest głównym źródłem literackim religijnej liryki Sarbiewskiego jako bogata kopalnia motywów i natchnień dla poety — chrześcijanina i kapłana, teologa i filozofa. Znane jest uwielbienie autora dla poezji klasycznej, greckiej i rzymskiej, tym większej więc wymowy nabiera fakt, że nawet jako poeta i teoretyk poezji przynosił on religijną poezję *Biblii* nad poezję klasyczną. O tym, jak wysoko ocenia Sarbiewski *Biblię* jako dzieło literackie, można się przekonać z jego *Poetyki*⁵,

³ Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640) pisał wyłącznie po łacinie, znał jednak także język włoski i francuski. Podczas pobytu we Włoszech zbliżył się do literatów i osobistości związanych z dworem papieża Urbana VIII, który go uwieńczył laurem poetyckim w Rzymie, w 623 r. Jako „poeta laureatus” zyskał sobie swoją twórczością poetycką, popularną w całej ówczesnej Europie, przydomek „Horatius Christianus”. W r. 1625 ukazał się w Kolonii zbiór jego utworów *Lyriconum libri III*, wielokrotnie wydawany za życia i po śmierci autora. Edycję antwerpską z r. 1632 ozdobił kartą tytułową sam Rubens. W skład poszerzonego w późniejszych wydaniach zbioru wchodziły panegiryki, pieśni religijne, ody patriotyczne, liryki refleksyjne i epigramaty.

⁴ O baroku w kulturze i literaturze polskiej zob. m. in.: H. Barycz. *Barok. W: Historia nauki polskiej*. Wrocław 1970; *Polska XVII wieku. Państwo — społeczeństwo — kultura*. Pod red. J. Tazbira. Warszawa 1969; J. Krzyżanowski. *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1938; S. Nieznanowski. *Początki baroku w poezji polskiej*. W: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*. Warszawa 1963; Tenże. *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*. Lublin 1965; J. Błoński. *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967. R. Pollak. *Od renesansu do baroku*. Warszawa 1969; J. Nowak-Dłużewski. *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Zygmunt III*. Warszawa 1971. Opracowania syntetyczne wyszły ostatnio spod piór: J. Sokołowska. *Spory o barok*. Warszawa 1971; A. Sajakowski. *Barok*. Warszawa 1972; Cz. Hernas. *Barok*. Warszawa 1973. (W pracach tych wyczerpująca bibliografia). Zagadnienie wpływu *Biblii* na literaturę omówił niedawno T. Bieńkowski. *Antyk — Biblia — literatura*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria I. Wrocław 1972 s. 307-354. W odniesieniu do zagadnienia szczegółowego sumiennie rozpatrzyła ten problem M. Eustachiewicz. *Stylizacja biblijna w „Pieśniach muz sarmackich” Jana Jurkowskiego*. *Prace Literackie XIV*. Wrocław 1972 s. 69-113.

⁵ Z wielkim uznaniem mówi na przykład o takich „boskich wieszczach”, jak: „liryczny poeta Dawid, Salomon w świętej Pieśni weselnej, Job, Mojżesz, Debora, Judyta, Anna, Zachariasz, Elżbieta, Izajasz, Habakuk — i na naczelnym miejscu wśród liryków Najśw. Maryja Panna”. Zob. M. K. Sarbiewski. *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer — De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*. Przeł. M. Plezia. Opr. S. Skimina. Wrocław 1954 s. 11 oraz: *Wykłady poetyki — Praecepta poetica*. Przeł. i opr. S. Skimina. Wrocław 1958 s. 158.

poetyckim zaś świadectwem tego jest np. pieśń *Lyr.* IV, 7: „Iessea quisquis reddere carmina”, której już sam podtytuł jest wystarczająco wymowny: „Davidis regis et vatis lyricaе poesi Latinam non esse parem”⁶. W pieśni jest mowa o lirycznej poezji Dawidowej, czyli o *Psalmach*, których przełożenie na łacinę poetycką wydaje się podmiotowi mówiącemu prawie niemożliwe. Myśl tę, wyrażoną następnie szeroko i w sposób niezwykle obrazowy aż w kilkunastu strofach, dobitnie prezentuje już pierwsza strofa:

Iessea quisquis reddere carmina
 Audet Latini pectine barbiti,
 Audet redordiri superbae
 Turrigeras Babylonis arces... (1-4)

Może też dlatego nie ma w liryce Sarbiewskiego wyraźnych śladów *Psalmodii*, tzn. nie można się dopatrzeć cytatów, parafraz, aluzji lub stylizacji *Psalterza*. Również z Nowego Testamentu niewiele czerpał poeta bezpośrednio; tylko dwa epigramy zawierają w mottach nawiązanie do Ewangelii (*Epigr.* 243) i do *Listów św. Pawła* (*Epigr.* 213). Liczniejsze są cytaty ze Starego Testamentu, ale w dość wyjątkowym wyborze ksiąg: z *Izajasza* trzykrotnie, a z *Pieśni nad pieśniami* — aż 33 razy⁷. W dalszych rozważaniach zostaną omówione najpierw dosłowne elementy biblijne w postaci mott-cytatów, następnie zaś utwory, w których występuje poetycka parafraza lub stylizacja biblijna.

Mottami biblijnymi w liryce Sarbiewskiego są na ogół dosłowne cytaty z Pisma Św. według Wulgaty. Zostały one z reguły umieszczone przed tekstem utworu, po tytule lub dedykacji i wiążą się bezpośrednio z treścią lub ideą pieśni. Występują one w różny sposób:

1. dwukrotnie to samo motto w kilku utworach i w różnych parafrazach (*Epigr.* 18, 34, 239; *Epigr.* 38, 39);

⁶ Za podstawę analiz i cytatów przyjęto wydanie poezji Sarbiewskiego: *Matthiae Casimiri Sarbiewski e Societate Iesu Poloni Poemata omnia*. Staraviesiae MDCCCXCII. Choć nie jest to wydanie krytyczne i zdarzają się miejsca wątpliwe lub uszkodzone, uznane jednak zostało za „wydanie najpełniejsze” (por. *Bibliografia literatury polskiej*. Nowy Korbut. T. 3. *Piśmiennictwo staropolskie*. Warszawa 1965 s. 211). W cytatach wprowadzono jedynie numerację wierszy, której w tym wydaniu brak, oraz zmieniono pisownię „j” na „i”, zgodnie z przyjętymi obecnie zasadami. W artykule zastosowano następujące skróty: *Carm.* — *Carmen liber*, *Epigr.* — *Epigrammatum liber*, *Epod.* — *Epodon liber*, *Lyr.* — *Lyriconum liber*, *Misc.* — *Miscellanea*, *Pnp* — *Pieśń nad pieśniami*.

⁷ Motta z księgi *Izajasza* znaleźć można w *Epigr.* 124, 196, 201. Wyraźne odwołania do *Pieśni nad pieśniami* znajdują się w utworach: *Lyr.* II, 19, 25; IV, 19, 21, 22, 25; *Misc.* 11; *Epigr.* 2, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 23, 25, 26, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 77, 85, 91, 105, 239.

2. trzykrotnie podobne motto w podobnej parafrazie (*Epigr.* 17, 40; *Epigr.* 10, 26, 85; *Epigr.* 4, 11);

3. czterokrotnie aż dwa cytaty dla jednego utworu (*Epigr.* 10, 17, 38, 243);

4. najczęściej osobne i niepowtarzalne motta wybrane dla poszczególnych utworów.

Ważny jest jednak nie tyle sposób ich przytoczenia, ile raczej funkcja przez nie pełniona. Najczęściej stanowią one jakby kompendium utworu, zastępując tytuł lub podtytuł, zwłaszcza gdy tytułów w ogóle brak. Z natury swej spełniają jeszcze donioślejszą rolę: dla podmiotu czynności twórczych stanowią temat rozwijany potem w utworze, a jeśli cytaty są dłuższe — zostają raczej sparafrazowane; odbiorcy natomiast motta pozwalają lepiej i łatwiej zrozumieć ideę wiersza, szczególnie gdy ilustrują lub naświetlają jego główny motyw (np. *Epigr.* 23, 26, 40). Poza tym motta wskazują na tradycję literacką, w tym wypadku biblijną⁸. Motta te, wskazując na *Biblię* jako źródło aluzyjne i wzorzec stylizacyjny, przywołują wiążące się z nią całe zaplecze asocjacji, które daje wiele możliwości nowych skojarzeń, osiaganych przez zastosowanie treści biblijnych do nowego kontekstu. Z uwagi zaś na to, że motto — jak tytuł czy podtytuł — pochodzi także od podmiotu czynności twórczych i jest jakby rejestracją jego świadomości w zakresie wyboru pierwiastków przeszłości dla wprowadzenia ich w kontekst nowych struktur literackich, można mówić o świadomym i bezpośrednim nawiązaniu przez Sarbiewskiego do tradycji biblijnej⁹.

Poza dosłownymi nawiązaniem do Pisma św., umieszczonymi przed tekstem utworu, do tradycji biblijnej zaliczyć także wypada inne elementy i reminiscencje Ksiąg świętych, przekształcone i połączone z odmiennymi strukturami literackimi. Ma wtedy miejsce nawiązanie równoczesne do paru źródeł tradycji, jak np. dość częste w omawianej poezji łączenie tradycji biblijnej z antyczną, stwarzające wyjątkowo ciekawe efekty, o czym będzie mowa nieco później. Nawiązaniem do Starego Testamentu, a konkretnie do dziejów Noego, jest pieśń *Lyr.* IV, 27: „Noe vaticinium”, do Nowego — oda *Lyr.* II, 24: „Dirae in Herodem”. Charakter obu pieśni świadczy jednak bardziej o związku z apokryfami niż z Pismem św. Najliczniejsza i najciekawsza pod względem literackim jest grupa utworów powiązana z biblijną *Pieśnią nad pieśniami*,

⁸ Na temat funkcji motta zob. S. Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*. T. I Warszawa 1954 s. 455.

⁹ Dedykacje, tytuły, podtytuły i motta były zamieszczone już w pierwszych wydaniach poezji Sarbiewskiego, czyli za życia autora, zatem można je uważać za autentyczne.

czyli z tzw. *Kantykiem Salomona*. Tym też utworom wypada poświęcić najwięcej uwagi.

Pieśń nad pieśniami jest podstawowym źródłem biblijnym liryki religijnej Sarbiewskiego. Jest to jedyna w całym Piśmie świętym księga, w której bezpośrednio nie ma mowy ani o Bogu, ani o narodzie wybranym, która wprost nie zawiera żadnej myśli religijnej. Rozumiana w znaczeniu dosłownym jest ona po prostu poematem lirycznym o tematyce miłosnej, choć trzeba dodać: niepospolitym poematem! Zarówno jednak religijna tradycja żydowska, jak i chrześcijańska tę naturalistyczną interpretację odrzuciły, uważając, że *Pieśń nad pieśniami* tkwi korzeniami w *Biblii* i jest dojrzałym owocem myśli teologicznej proroków, nauczających o oblubieńczym stosunku Jahwe do narodu wybranego, a także o nawróceniu i powrocie narodu-oblubienicy po wielu niewiernościach do Boga; echa tego powracają także w Nowym Testamencie, a i sam Chrystus używa metafory miłości narzeczeńskiej¹⁰. Stąd w tradycyjnej interpretacji Kościoła *Pieśń nad pieśniami*, jako księga święta, zawsze była uważana za pieśń religijną, w której religijna treść — wzajemna miłość Boga i odkupionej ludzkości — ukryta została pod osłoną alegorii miłości dwojga zakochanych. Znaczenie symboliczne tej naturalnej miłości między narzeczonymi umieszcza się na różnych płaszczyznach, więc w relacji: Jahwe — Izrael lub Mesjasz — Izrael, w sensie pełniejszym także: Chrystus — Kościół, w sensie najogólniejszym: Bóg (Chrystus) — ludzkość odkupiona. Konkretną realizację tej miłości widzi się także w relacji: Bóg — człowiek lub Chrystus — człowiek indywidualny; można również odnaleźć w *Pieśni nad pieśniami* sens maryjny. Zgodnie ze starą i długą religijną tradycją żydowsko-chrześcijańską także i w czasach Sarbiewskiego autorstwo tej księgi przypisywano królowi Salomonowi i uważano ją za pieśń weselną, stąd tu i ówdzie, obok nazwy *Canticum canticorum*, występuje w podtytułach *Sacrum Salomonis Epithalamium*. Księga ta bowiem nie jest zbiorem oddzielnych pieśni weselnych lub miłosnych liryków, lecz ma charakter poematu, w którym występuje liryczno-dramatyczny dialog¹¹.

¹⁰ Zob. w Piśmie św.: a) w Starym Testamencie prorocy posługują się obrazem miłości małżeńskiej dla wyrażenia stosunku między Jahwe a narodem wybranym z tytułu przymierza zawartego pod Górą Synaj, np. Oz 2, 16-20; Iz 54, 6; 62, 5; Jer 2, 2; 3, 1 nn.; Ez 16, 8-14; bałwochwalstwo zaś i apostazję uważają za wiarołomstwo, por. Jer 3, 6 nn.; 13, 27; Ez 16, 32-38; b) w Nowym Testamencie: J 3, 29; 2 Kor 11, 2; Ef 5, 23-32; Apok 21, 9; Mt 9, 15; 22, 1 nn.; 25, 1 nn.

¹¹ Zob. H. Simon, J. Prado. *Praelectiones biblicae. Vetus Testamentum. Liber alter*. Taurini 1954 s. 315-358; oraz M. Tokarz. *Pieśń nad pieśniami* (Księga). W: *Podręczna encyklopedia biblijna*. Pod red. E. Dąbrowskiego. T. 2 Poznań 1960 s. 262-265.

W każdym czasie *Pieśń nad pieśniami* dawała wiele możliwości do znalezienia w niej motywów miłości między Bogiem a człowiekiem. Nic też dziwnego, że tak obficie czerpał z niej również Sarbiewski, w którego liryce religijnej fundament stanowi właśnie miłość Boga i człowieka. Wiersze *Pieśni nad pieśniami*, rozumiane alegorycznie, wykorzystał poeta wielokrotnie jako myśl przewodnią lub punkt wyjścia swych utworów. Wybrał zaś głównie dwa rodzaje motywów:

1. miłość mocną jak śmierć, zakorzenioną dogłębnie w sercu człowieka, wywołującą ciągłą tęsknotę za współpartnerem i skłaniającą do ustawicznego wzajemnego szukania się (*Epigr.* 8, 14, 17, 18, 23, 25, 31, 33, 34, 40, 77, 239; *Lyr.* IV, 19);

2. wzajemne zachwyty z powodu piękności, przyrównywanej do ogrodu rozkwitłych lili, róż i innych kwiatów, podziw dla głosu, oczu i piersi osób miłowanych i miłujących (*Epigr.* 4, 7, 10, 11, 12, 13, 26, 37, 38, 39, 85, 105). W wyborze takich motywów wypowiedział się duch mistycyzmu epoki współczesnej Sarbiewskiemu¹².

Jako dowód, że poeta postąpił świadomie i że było to uwarunkowane jego programem poetyckim, można przytoczyć, poza mottami w poszczególnych utworach, świadectwo generalne ze wspomnianej już pieśni *Lyr.* IV, 7: „*Iessea quisquis reddere carmina*”. Stwierdziwszy po raz wtóry (pierwszy raz na początku ody, w. 1 n.) w odniesieniu do pieśni Dawidowych:

Haec nos nec olim Sarmatica rudes
Ausi Camoena, nec modo Dardanas
Culti per artes, fortiore,
Pausilipi, recinemus oestro: (77-80)

tak wypowiada się na temat swoich pieśni, nawiązujących do biblijnej *Pieśni nad pieśniami*:

Satis daturi, si Salomoniam
Utrumque lenes tendere barbita,
Castam Sunamitum et pudicos
Carmine sollicitamus ignes. (81-84)

Najłatwiej te elementy *Pieśni nad pieśniami* dostrzec w utworach, które zostały poprzedzone mottami z niej zaczerpniętymi:

1. najwięcej z nich służy do wyrażenia miłości Boga względem ludzi (tzw. motyw *Amoris Divini*: *Lyr.* II, 25; IV, 21; *Misc.* 11; *Epigr.* 2, 4, 10, 13, 25, 26, 31, 33, 34, 40, 77, 85, 91);

¹² Zob. K. Górski. *Od religijności do mistyki. Cz. I: 966-1795*. Lublin 1962 s. 67-157. Por. też: Cz. Hernas, *iw.* s. 15 nn.

2. dość znaczna grupa charakteryzuje miłość między Chrystusem i Jego Matką, świętymi lub duszą ludzką (motyw Chrystusa Oblubieńca: *Lyr.* II, 19; IV, 19; *Epigr.* 7, 12, 14, 17, 18, 23, 37, 38, 39, 105; motywy maryjny: *Lyr.* IV, 22; IV, 25; motyw św. Marii Magdaleny: *Epigr.* 8; św. Teofila i Doroty: *Epigr.* 239)¹³.

Trudniej odnaleźć nawiązania do *Pieśni nad pieśniami* w utworach, w których motta biblijne nie występują. Zwykle nawiązania te przybierają formę podobnego motywu lub wyrażają się tylko przez metaforę miłości narzeczeńskiej (np. w *Epigr.* 110, 231, 251, 261, 263 i in.). Wyjątkiem pod tym względem jest oda *O casta Sponsa* (*Misc.* 11), której tytuł wyraźnie mówi o naśladowaniu biblijnego wzorca: *Salomon poetice describens Sponsam*. Podjęty motyw pochodzi z *Pnp* 4, 1-3; niestety, zachował się tylko fragment pieśni — a może już pierwotnie była niedokończona? Jednak i na podstawie zachowanego fragmentu można wnioskować o rozbudowanej parafrazie motywu biblijnego, gdy dla wyrażenia swego zachwytu nad pięknnością oblubienicy podmiot liryczny wypowiada się w porównawczych opisach obrazów zaczerpniętych z życia pastersko-rolniczego i ze świata przyrody. Zachwyt oblubieńca dotyczy piękności fizycznej umiłowanej — jej włosów, oczu, ust, policzków, czoła, zębów — jeszcze dokładniej opisanych niż w pieśni biblijnego oblubieńca. Nowe są akcenty o świętej miłości (w. 32 nn.). Parafrazę wspiera stylizacja językowa.

Więcej można powiedzieć o utworach, w których jeszcze wyraźniej dochodzą do głosu elementy biblijnej tradycji *Kantyku*¹⁴. Niecelowe jednak wydaje się omawianie wszystkich tych utworów, wystarczy wybrać kilka reprezentatywnych dla omawianego zjawiska parafrazy i stylizacji biblijnej. Najogólniej bowiem daje się ono ująć właśnie w pojęciu literackiej stylizacji biblijnej¹⁵.

I tak na wzór obrazu oblubienicy z *Pnp* 6, 9 nn. stylizuje poeta postać Matki Chrystusa w pieśni *Lyr.* IV, 22: „Quando te dulci sine prole solam”. Sens maryjny tego biblijnego obrazu ukazuje autor zgodnie ze

¹³ Spośród pozostałych utworów z mottami biblijnymi występują: motyw Chrystusa Oblubieńca — *Epigr.* 196, 201; motyw św. Teofila i Doroty — *Epigr.* 243, motyw św. Franciszka Serafickiego — *Epigr.* 213.

¹⁴ Zob. przypis 7.

¹⁵ Na temat stylizacji zob. m. in.: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1967 s. 138 nn.; M. Bachtin. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970 s. 276-307; S. Balbus. *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*. W: *Poetyka i historia*. Wrocław 1968 s. 131-152; S. Balbus, T. Bujnicki. *Stylizacja na pamiętnik szlachecki wobec synkretyzmu struktury gatunkowej „Niewoli tatarskiej” H. Sienkiewicza*. W: *Poetyka i historia*, jw. s. 82-102; A. Bereza. *Problemy teorii stylizacji w satyrze*. Wrocław 1966 s. 15-94.

starą tradycją chrześcijańskiej liturgii i egzegezy biblijnej, ale jego wypowiedź poetycka o Maryi tylko pod pewnym względem przypomina wzorzec *Kantyku*, stanowiący motto utworu.

Ad Virginem Matrem

Quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol.
terribilis ut castrorum acies ordinata. (*Cant.* VI. 9).

Quando te dulci sine prole solam
Miror, Eo reducem cubili
Miror Auroram, croceo rigantem
Aethera nimbo.

Mater at Nato simul adstitisti,
Integram miror radiare Lunam,
Ora debentem radiosque et almo
Lumina Soli.

Cinge maternis Puerum lacertis:
Sol eris, vel quae vigil explicatis
Siderum turmis acies tonantem
Circumit aulam. (1-12)

Postać Maryi samej, bez Dzieciątka, przyrównana jest do jutrzeńki powracającej ze wschodu i oblewającej przestwór nieba złotożółtymi blaskami (ww. 1-4), Maryję zaś piastującą Syna widzi podmiot liryczny na podobieństwo księżyca, który zawdzięcza swój wygląd, światło i promienie dobroczynnemu słońcu (ww. 5-8). Zupełnie więc nowym elementem w utworze Sarbiewskiego w stosunku do *Pieśni nad pieśniami* jest motyw Dzieciątka, wygrany doskonale aż dwukrotnie: raz — w wątku I strofy przez podkreślenie nieobecności Dziecięcia, dzięki czemu wykorzystany został w pełni motyw Jutrzeńki dla określenia osoby Maryi, a drugi raz — poprzez obraz tamtemu przeciwstawny — Maryi z Synem: dla uwypuklenia nowych asocjacji w metaforze słońca i księżyca-hetmana gwiazdnych zastępów ww. 5-12). Mimo to wydaje się, że w naśladowaniu biblijnego wzorca przeważa stylizacja tematyczna nad językową, a ponadto dochodzi do głosu coś o wiele trudniej uchwytnego, bo ukrytego pod osłoną powściągliwych obrazów — metaforyka miłości oblubieńczej z *Pieśni nad pieśniami*. Metaforyka ta właśnie sprawia, że zachwyty podmiotu mówiącego względem Matki Bożej zdradza jego serdeczną miłość do Niej. To skryte przywołanie z *Pieśni nad pieśniami* miłostnego zapatrzenia się oblubieńca w swoją umiłowaną jest pierwszorzędą wartością artystyczną, osiągniętą w tej pieśni przez przeniesienie semantyki biblijnego wzorca na teren maryjnej tradycji chrześcijańskiej. Dzięki temu „święty erotyk” biblijny uległ przemianie na modlitwę bezpośredniego i bezinteresownego wyznania.

O wiele wyraźniejszym i pełniejszym wpisaniem motywu miłości oblubieńczej w tradycję chrześcijańską jest pieśń *Lyr.* IV, 19: „Dicebas abiens: Sponsa vale; simul [...]”, zatytułowana *Ad Iesum Opt. Max. Ex sacro Salomonis Epithalamio*. Znalazła w niej zastosowanie alegoria miłosnej relacji: Chrystus — dusza ludzka, stąd obiektem wyznania „ja” lirycznego, nazwanego dosłownie Oblubienicą (w. 1 „Sponsa”), jest Jezus, o czym świadczy tytuł dedykacyjny. Jezus został ukazany jako Oblubieniec i On jest adresatem żarliwego wyznania miłości. Motyw z *Pieśni nad pieśniami*, zakreślony mottem-pytaniem: „Indica mihi, quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie?” (*Cant.* I, 6), jest właściwie tylko pretekstem dla rozbudowanego monologu-tęsknoty oblubienicy za nieobecny Jezusem, co wyraża I strofa:

Dicebas abiens: Sponsa vale; simul
 Vicisti liquidis nubila passibus.
 Longam ducis, Iesu,
 In desideriiis moram. (1-4)

Narracyjna opowieść pierwszych dwóch strof o odejściu Jezusa i przedłużającej się Jego nieobecności przechodzi w tęskny krzyk duszy oblubienicy, poszukującej pilnie Umiłowanego w pytaniach retorycznych strofy trzeciej, w przywołujących Go wykrzyknieniach czwartej, lecz wszystkie te „akty strzeliste” wydobyte zostały bez nadmiernej przesady, zharmonizowane z pięknymi zlizowanymi opisami przyrody, wreszcie z uspokajającym wygaszeniem ekspresji strofy końcowej, piątej:

Ah! ne te nimio murmure suscitent,
 Nostrae diluerent flumina lacrymae,
 Et suspiria crudis
 Miscerentur Etesiiis. (17-20)

Jest to liryka gorącej i zarazem subtelnej czułości.

Przykładem jeszcze większej zależności od wzorca biblijnego jest pieśń *Lyr.* II, 25: „Me stipate rosariis”, także z notką informacyjną: „Ex sacro Salomonis Epithalamio”. Zależność ta ujawniła się w trójdzielnej kompozycji utworu, stosownie do trójdzielnego motta, zacytowanego wprawdzie bez lokalizacji w *Pnp* (wbrew powszechnemu zwyczajowi poety), ale — jak to można stwierdzić przez konfrontację z *Biblią* — złożonego ze świadomie dobranych fragmentów, chyba w tym celu, by otrzymać rodzaj liryczno-dramatycznego dialogu: oblubienicy, oblubienica i znowu oblubienicy z domyślnymi rozmówczyniami, mieszkankami Jerozolimy. Dzięki takiemu układowi w pieśni Sarbiewskiego można wyróżnić trzy części, nie zaznaczone jednak żadnymi informacjami zewnętrznymi ani zapowiedzią wewnątrztekstową: 1. apel oblubienicy (ww.

1-6, *Pnp* 2, 5); 2. apel oblubienicy (7-20, *Pnp* 2, 7); 3. narracja oblubienicy (23-34, *Pnp* 2, 8 n.). O zmianie podmiotu lirycznego w pieśni świadczy tylko nagle odmiana charakteru wypowiedzi. Wskutek tej niejasności konstrukcyjnej utwór traci na wymowie artystycznej, staje się mniej czytelny, czemu i motto nie jest w stanie zapobiec. Sama jednak stylizacja biblijna została dokonana bardzo trafnie, gdyż zachowano koloryt i klimat biblijny, realia dialogu i onomastyki biblijnej. Ciekawe jednak, że użytych tu takich zestawień frazeologicznych, jak np. „filiae coelestis Solymae” (w. 7 n.), „Galaatides” (ib.), „genus Isaci” (11), „salvus Libani” (12), „caput Libani” (27), „viridem Carmelum” (13) w *Pieśni nad pieśniami* nie znajdziemy, co świadczy o dużej swobodzie autora w korzystaniu z wzorca oraz o umiejętności czerpania z innych ksiąg biblijnych. Poza tym w ujęciu bohaterów występuje bardzo wyraźnie chrześcijańska interpretacja ascetyczno-alegoryczna w płaszczyźnie stosunku Boga do duszy ludzkiej, co znalazło swój najpełniejszy wyraz w wyznaniu oblubienicy:

Nam visi mora Numinis

Mi sacris animam torret in ignibus. (5 n.)

Łatwo dostrzec, nawet na podstawie zacytowanego fragmentu, że przeniesienie wzorca *Pieśni nad pieśniami* na teren chrześcijański dokonane zostało przy pomocy skonwencjonalizowanego stylu klasycyzującego, zresztą zręcznie stopionego w harmonijną jedność z kolorytem biblijnym. Dość wyraziste są tak właśnie podwójnie stylizowane obrazy, np. w apelu oblubienicy do chóru kobiet jerozolimskich, nazwanych „Nymphae” (14); prośba, by nie budziły jego umiłowanej, rozwija się na tle biblijnych nazw i palestyńskich krajobrazów:

Ne vexate tenacibus

Acclinem violis: neu strepitu pedum,

Neu plausae sonitu manus

Pacem solliciti rumpite somnii:

Donec Sponsa suo leves

Somnos ex oculis pollice terserit:

Donec Lucifer aureus

Rerum paciferum ruperit otium. (15-22)

Przykładem „czystszej” stylizacji *Kantyku* Salomonowego jest pieśń *Lyr.* IV, 21: „Fallor? an Elysii laeva de parte sereni”. Motyw bowiem centralny wypowiedzi oblubienicy, zaczerpnięty z *Pnp* 2, 10 nn. i zacytowany w motcie, został utrzymany przez cały ciąg aż 60 archilochijskich wierszy bardzo konsekwentnie w stylu i metaforyce biblijnej. Zachowana jest również w pieśni kompozycja wzorca biblijnego, mia-

nowicie forma narracji oblubienicy, powtarzającej w mowie niezależnej miłosne wezwanie, skierowane do niej przez ukochanego. Monolog ten tak został urozmaicony, że uzyskał cechy jakiegoś zlizyzowanego epyllionu. Sprawia to zaraz na wstępie podwójne pytanie retoryczne bohaterki:

Fallor? an Elysii laeva de parte sereni
Me mea vita vocat?

Pytanie to stanowi bardzo oryginalne i lapidarne zawiązanie węzła lirycznego. W podobnej dramatycznej tonacji utrzymana jest właściwa narracja, także apostrofa oblubienca:

Surge, Soror, pulchris innectito lora columbis;
Pulchrior ipsa super
Scande rotas, Libanique levem de vertice currum:
Has, age, flecte domos. (3-6)

Apostrofa ta została rozbudowana w piękne zlizyzowane obrazy przyrody, radującej się z nadejścia wiosny, a zakończona powtórным apelem, będącym jakby ramowym powtórzeniem wstępu:

Surge: quid indignos ducis per taedia soles?
Surge, age, cara soror.
Ecce, tuis ipsae iam circum fraena columbae
Ingemuere moris.
Huc age, formosas formosior ipsa columbas
Hospita flecte soror. (55-60)

Po raz wtóry więc na zakończenie powtarza się motyw o gołębim zaprzęgu, wprowadzie nieco związany z hasłem „gołębi” we wzorcu, czyli w *Pieśni nad pieśniami*, ale tak przetransponowany, że bardziej przypomina wróbelkowy zaprzęg Afrodyty ze znanej pieśni Safony — prawdopodobnie jest echem tradycji klasycznej.

Zjawisko zaś łączenia elementów starotestamentowych z klasycznymi jest dość charakterystyczne w liryce Sarbiewskiego i warto przyjrzeć mu się nieco bliżej. Najbardziej daje się ono zauważyć w tzw. „parodiach chrześcijańskich”, które najogólniej można objąć pojęciem stylizacji językowej według wzorca horacjańskiego. Terminu bowiem „parodia”, używanego przez poetę, nie należy rozumieć w dzisiejszym znaczeniu jako utworu komicznego, naśladującego i ośmieszającego jakiś poważny utwór literacki¹⁶, lecz zgodnie z założeniami poetyki barokowej i z konwencjami literackimi XVII w. Technika „parodystyczna” w rozumieniu i praktyce poetyckiej Sarbiewskiego polegała na konstruowaniu utwo-

¹⁶ Por. S. Sierotwiński. *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1970 s. 215.

rów religijnych z elementów literatury pogańskiej, czyli na sztucznym wykorzystaniu tworzywa antycznego dla wyrażenia obcych mu znaczeń. Charakterystyczne jest nadto z jednej strony użycie do tego celu poezji Horacego, która w nikłym raczej stopniu służyła za wzór religijnej poezji łacińskiej XVI w.¹⁷, a z drugiej strony wykorzystanie motywów biblijnych całego Pisma św., nie tylko *Pieśni nad pieśniami*.

Przykładem może być wspomniana już pieśń *Lyr.* IV, 27: „Noe vaticinium”. Oda ta bowiem zawiera schrystianizowany motyw pieśni Horacego *Carm.* I, 15: „Pastor cum traheret per freta navibus”, polega to na przeniesieniu elementów mitologii pogańskiej w świat *Biblii*, m. in. mitu o czterech wiekach ludzkości, a równocześnie oryginalnym przywołaniu literackim słynnego patriarchy Noego, który uratowany z wód potopu proroczo zapowiada z rufy swego statku bałwochwalstwo przyszłych wieków. Z innych nieco względów dość oryginalna jest na przykład pieśń *Lyr.* IV, 25: *Dialogus Pueri Iesu et Virg. Matris*. Może być ona uznana za szczytowe osiągnięcie w dziedzinie tzw. madrygału, który to gatunek liryczny był szeroko uprawiany w okresie baroku jako rodzaj krótkiego wiersza miłosnego i wiązał się przede wszystkim z kulturą dworską. Ciekawe jest tutaj przeniesienie takiego dworskiego komplementu na grunt liryki religijnej. Paralelizm kompozycyjny, występujący w pieśni, pozwala na przemian wysuwać na plan pierwszy już to osobę Maryi:

Virgo sidereis pulchrior ignibus,
Auro fulgidior, lucidior vitro,
Rubro gratior ostro,
Alba candidior rosa. (1-4)

już to osobę Jezusa:

Iesu, purpureo clarior Hespero,
Luna splendidiior, sole serenior,
Vernis gratior arvis,
Hiberna nive purior. (5-8)

Taką konstrukcję ma cała pieśń na przestrzeni 14 strof. Poza oryginalną, także dla barokowego madrygału, kompozycją stroficzną interesujące jest zastosowanie świeckiego wzorca do tematyki religijnej, dokonane funkcjonalnie w stosunku do naczelnej idei tego utworu — miłości Boga. Wzajemne pochwały-komplementy służą do podkreślenia końcowej myśli:

¹⁷ Zob. K. Stawecka. *Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce*. Lublin 1964 s. 102.

Puer: Qui te non amat, est barbarior feris,
 Pardis asperior, tigride saevior,
 Impacatior ursis,
 Iracundior anguibus.

Virgo: Qui te non amat, est marmore durior,
 Saxis horridior, surdior aequore,
 Inconstantior auris,
 Immansuetior ignibus. (49-56)

Dlatego też nie klóci się z wymową pieśni podtytuł: *Carmen votivum*. Poza tym utwór wykazuje ciekawe zlanie się i przemieszanie elementów antycznych, starotestamentowych i chrześcijańskich: elementy tradycji klasycznej — to koncepcja ody na wzór pieśni Horacego *Carm.* III, 3: „Donec gratus eram tibi”, uchodzącej za najpiękniejszą pieśń erotyczną Horacego; to również naśladowanie schematów frazeologicznych z innych pieśni wenuzyjskiego mistrza, np. *Carm.* III, 13: „O fons Bandusiae splendidior vitro”; starotestamentowa tradycja biblijna znajduje wyraz w stylizacji na wzór *Pieśni nad pieśniami*, o czym świadczy tytuł: „Ēx Cantico Canticor. cap. I. IV. V. VI. et VII.”; chrześcijańskie zaś są postacie bohaterów pieśni: Dziecię Jezus i Jego Matka.

Wreszcie przykładem chyba najdoskonalszego połączenia elementów Starego Testamentu i antyku w nurcie tradycji chrześcijańskiej jest pieśń *Lyr.* II, 19: „Vitas sollicitae me similis caprae”. Jest ona zarówno „parodią chrześcijańską” w relacji do pieśni Horacego *Carm.* I, 23: „Vitas hinuleo me similis Chloe”, jak również parafrazą i stylizacją biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, zgodnie z tytułem: „De sacro Salomonis Epithalamio. Similis est Dilectus meus capreae hinnuloque cervorum” (Motto wzięte z *Pnp* 2, 9). Sposób wykorzystania obydwu wzorców ukazuje już I strofa:

Vitas sollicitae me similis caprae,
 Quam vel nimbisoni sibilus Africi,
 Vel motum subitis murmur Etesiis
 Vano corripit impetu. (1-4)

Pieśń, jak widać, nawiązuje do horacjańskiego motywu płochliwej Chloe, uciekającej przed kochankiem. Równocześnie jednak w oparciu o motyw *Kantyku* odwraca relację między bohaterami, przekazując rolę podmiotu czynnego — oblubienicy ścigającej umiłowanego, na którego został wystylizowany Chrystus. Przy tym wewnętrzna jedność kompozycyjna pieśni dzięki jednolitej metaforze miłości oblubieńczej jest wzorowo niemal zachowana. Cała pieśń staje się w ten sposób zwartym utworem, tym więcej zyskując na bezpośredniości i świeżości wyznania uczuć utęsknionej miłości. Adresatem tej narzeczeńskiej miłości „ja” lirycznego jest

Chrystus — bliski i obecny w lirycznej sytuacji podmiotu wypowiadającego mu swe wyznania, choć tak bardzo daleki w zarysowanej fikcyjnej rzeczywistości pieśni. W rezultacie więc mamy do czynienia z poetycką modlitwą-rozmową, wyrażoną w osobowych zwrotach „ja” i „ty”, najbardziej wymownych nośnikach ekspresji emocjonalnej, np. w apostrofie strofy III, zdradzającej wielką zażyłość podmiotu lirycznego z adresatem choćby przez powtórzone zawołanie: „Christe, revertere [...]”:

Atqui non ego te quaerere desinam,
Clamatura retro: Christe, revertere; et
Rursus, cum rapido fugeris impetu,
Clamatura: revertere. (9-12)

W podobnej tonacji jest utrzymana końcowa wielka apostrofa-prośba:

Tandem sollicitae pone modum fugae.
Nam non effugies [...] (17 n.)

wyrażona z obrazowym patosem dwu ostatnich strof IV i V (ww. 17-24). Piękno tej pieśni zawiera się także w prostocie wypowiedzi, w umiarkowanym zastosowaniu stylistycznych środków obrazowania, dzięki czemu uniknięto przesady w ich nagromadzeniu (jak to ma miejsce w innych niektórych utworach), a osiągnięto większą ich funkcjonalność w służbie przewodniej idei utworu — miłości duszy ludzkiej do Chrystusa.

W ten sposób, nie jedyny zresztą w poezji Sarbiewskiego, dokonało się złączenie podobnych motywów wziętych z trzech przynajmniej kręgów tradycji: antycznej, starotestamentowej i chrześcijańskiej. W takim potraktowaniu wzorów literackich wypowiedziała się również poetyka baroku, zwłaszcza w swym nurcie klasycyzującym, czego bardzo czytelnym wyrazem w polskiej poezji nowołacińskiej jest właśnie twórczość Sarbiewskiego.

Szkicowo tylko zarysowane rozważania nad tradycją biblijną w liryce M. K. Sarbiewskiego nie uprawniają do syntetyzującej oceny oryginalności czy indywidualności twórczej poety¹⁸. Usiłowano jedynie wskazać

¹⁸ Warto by omówić powiązania liryki Sarbiewskiego nie tylko z nieco wcześniejszą rodzimą poezją mistycyzującą, także kręgu jezuickiego (Stanisława Grochowskiego, zob. artykuł Cz. Hernasa. *Polscy poeci metafizyczni (1580-1630)*. Prace Literackie X. Wrocław 1968 s. 23-53, oraz recenzję S. Zabłockiego, „Pam. Lit.” R. LXI. 1970 z. 1, s. 406n.), ale również wskazać na zależność poety od Jakuba Pontanusa (1542-1626), pierwszego wybitniejszego poety jezuickiego manieryzmu. Temat do swych *Florida* (1595) zaczerpnął on od Giovanni Pontana (1426-1503), parafrazując świecką erotykę mistrza (z *De amore coniugali*) w postaci poezji religijnej (liryki modlitewne i parafrazy *Pieśni nad pieśniami*, szczególnie w ks. VI i VII nazwanych *Sponsalia*).

na rolę i funkcję *Biblii* w omawianej poezji, a szczególnie na znaczenie księgi *Pieśni nad pieśniami*, potraktowanej przez poetę jako ważne źródło literackie i wkorzystanej obficie w utworach stylizowanych na wzór starotestamentowych pieśni biblijnych, nierzadko w połączeniu elementów biblijnych z klasycznymi. Konkretnie zaś tu i ówdzie przy omawianiu reprezentatywnych utworów podkreślano umiejętność twórczego korzystania i właściwego wyboru spośród wartości artystycznych przeszłości. Jeśli zaś w liryce Sarbiewskiego obok tradycji biblijnej uwzględnia się także nurt tradycji klasycznej, nie wyda się przesadne końcowe stwierdzenie, że słusznie po dzień dzisiejszy należy się poecie miano „chrześcijańskiego Horacego”.

LA TRADITION BIBLIQUE DANS LA POÉSIE LYRIQUE RELIGIEUSE
DE MATHIAS CASIMIR SARBIEWSKI

Résumé

A côté des traditions antique et nationale, la tradition biblique apparaît comme le troisième courant principal de tradition littéraire dans la poésie lyrique de Sarbiewski. C'est que la Bible fut une riche source de motifs et d'inspirations pour ce poète, qui préférait la poésie religieuse de l'Ancien Testament, surtout les Psalms, même à la poésie classique gréco-latine. Cette prédilection trouva son expression dans de nombreuses citations littérales d'éléments bibliques, sous forme notamment de devises-citations et dans les ouvrages comportant des paraphrases poétiques ou une stylisation biblique. Les plus nombreuses et les plus intéressantes quant aux phénomènes que l'on y observe, sont les poésies (plus d'une trentaine) en rapport avec le *Cantique des Cantiques* dit aussi *Cantique de Salomon*. Les vers de ce saint texte, interprétés allégoriquement comme image de l'amour réciproque de Dieu et de l'homme, furent bien des fois mis en oeuvre par Sarbiewski en lui fournissant l'idée maitresse ou le point de départ pour ses oeuvres où il obtenait des résultats artistiques de haute qualité, p. ex. dans le chant *Lyr.* IV, 22: „Quando te dulci sine prole solam” ou *Lyr.* IV, 19: „Dicebas abiens: Sponsa, valc, simul [...]”. Ce qui est très original dans cette poésie, c'est la fusion d'éléments d'Ancien Testament et d'éléments classiques dans le moule de la tradition chrétienne, p. ex. dans le chant *Lyr.* II, 19: „Vitas sollicitae me similis caprae”, qui est en même temps une „parodie chrétienne” du chant d'Horace *Carm.* I, 23: „Vitas, hinnuleo me similis Chloe” et une paraphrase stylisée du biblique *Cantique des Cantiques* 2, 9. Sarbiewski prouve ici qu'il sait profiter d'une manière créatrice des valeurs artistiques du passé.

Le fait d'avoir su assimiler divers courants de tradition littéraire, en première ligne antique et d'Ancien Testament, nous montre Sarbiewski comme poète solidement installé dans les conventions aussi bien de la poésie antérieure, de la Renaissance, que dans la poésie baroque contemporaine, comme poète qui mérita bien le nom d' „Horace chrétien”.