



MELUZYNIA

ISSN 2449-7339

1 (10) (2019) | Rocznik VI

DOI: 10.18318/me.2019.1-04

PRZEKROJE I ZBLIŻENIA

Kamila Żukowska*

Uniwersytet Łódzki

ORCID ID 0000-0003-2319-8040

Źródła poezji Konstancji Benisławskiej. Barokowa elegia pokutna a *Pieśni sobie śpiewane*

Konstancja Benisławska (1747–1806), poetka z terenów Inflant Polskich, w badaniach naukowych była przeważnie traktowana pobieżnie. Poza Wacławem Borowym (Borowy, 1958, s. VII–XXIII) oraz Tomaszem Chachulskim (Chachulski, 2000, s. 5–19) – badaczami, reprezentującymi różne pokolenia, którzy poświęcili poetce krótkie opracowania poprzedzające dwa wydania krytyczne *Pieśni sobie śpiewanych* (Benisławska, 1958; 2000) – o autorce wspomina się najczęściej zdawkowo, a jej twórczość nadal czeka na całościowe ujęcie. W syntezach poświęconych polskiej literaturze dawnej badacze zwykle jedynie odnotowują zaistnienie tego dzieła Benisławskiej (Kleiner, 1981, s. 536, 539; Prejs, 1989, s. 95; Kostkiewiczowa, 1983, s. 114; Klimowicz, 1998, s. 117–118; Hernas, 2008, s. 429), a pojedyncze artykuły na temat jej poezji dotyczą zagadnień związanych przede wszystkim z mistycyzmem *Pieśni...* (Uścińska, 2013; Demkowicz, 2016)¹ lub wybranych problemów w zakresie retoryki i stylistyki utworu (Kaczmarzyk, 1975; Obremski, 1998). Nie prześledzono natomiast związków temu poetyckiego autorki z tradycją barokowej literatury religijnej, zwłaszcza tej o charakterze penitencyjnym. O potrzebie odbycia pokuty Benisławska pisze dużo, wtrącając wątki penitencyjne zarówno w swoją wersję *Modlitwy Pańskiej*, jak i *Pozdrowienia anielskiego na pieśni rozłożonego*, dlatego w niniejszym

* e-mail autorki: eudajmone@gmail.com

¹ W kontekście związków mistycyzmu z poezją barokową nie można przeoczyć monografii Katarzyny Kaczor-Scheitler, w której badaczka analizuje barokowe kobiece teksty mistyczne inspirowane myślą terezańską (Kaczor-Scheitler, 2005).

artykule przeanalizowano *Pieśni...* w kontekście tychże związków dzieła poetki z tradycją barokowej pieśni pokutnej².

Na trop łączenia *Pieśni...* z literaturą pokutną naprowadzają dwaj wspomniani autorzy syntez literackich – Waław Borowy i Tomasz Chachulski. Marek Prejs, autor dzieła o późnym baroku (a więc o czasach, w których omawiane dzieło poetki należałoby chronologicznie umieścić), usprawiedliwia brak analizy *Pieśni...* w swej pracy w następujący sposób: „Benisławska [...] nie przynosi jakichś zdecydowanie nowych rozwiązań, wręcz odwrotnie, jak się wydaje, jest manifestacją świadomego historyzmu” (Prejs, 1989, s. 14–15). Jeszcze krócej o autorce wypowiedział się Czesław Hernas, nazywając twórczość poetki „tradycyjnym nurtem pisarskim” (Hernas, 2008, s. 429). Różni się ona bowiem od „poezji eksperymentalnej” Karola Mikołaja Juniewicza, Hieronima Fałęckiego czy Józefa Baki, ponieważ charakteryzuje się wrażliwością wobec *sacrum*, prawie całkowitym brakiem epatowania groteską i makabrą oraz poetyką medytacji³, pociągającą za sobą inną strukturę stylistyczno-składniową utworów (brak u poetki chociażby krótkiej, pięciowersowej formy wiersza – typowej dla Juniewicza czy Baki)⁴. Ponadto, Benisławska cechuje intelektualizm przejawiający się w odwołaniach do doktorów Kościoła i sporów teologicznych (Chachulski, 2000, s. 17) oraz conceptach podporządkowanych przede wszystkim próbie ujęcia tajemnic teologicznych, a nie – jak ma to często miejsce u poetów doby saskiej – próbie zaskokowania czytelnika⁵. Poetka, próbując opisać naturę Boga, posługuje się więc często subtelną refleksją teologiczną (podsuwającą myśl o scholastycznych sylogizmach). Dlatego, jak pisał Antoni Czyż, w *Pieśniach...* obecny jest „blask wiary, który stara epoka zatraciła” (Czyż, 1988, s. 129):

Ojcze! Któż się nie zdziwi? Człek bez winy Twojej
zrzec się Twego Ojcostwa ma w wolności swojej,
Ty zaś, Wszechmocny Boże, bez złych naszych czynów
Nie możesz nas wyłączyć z liczby cór i synów.
(Księga I, Pieśń 2: *Ojcze nasz, któryś jest w niebie*, w. 121–124)

Język jest w tym fragmencie, i niemal w całym dziele Benisławskiej, narzędziem religijnego poznania. Próżno w jej poezji szukać wyraźnych odniesień do rzeczywistości

² Innym zagadnieniem jest elegia oświeceniowa – gatunek, którego granice wyznacza ton elegijny związany z odczuciem smutku czy melancholii płynących z obserwacji rzeczywistości. Elegie oświeceniowe mają najczęściej charakter osobisty, filozoficzny lub patriotyczny i pozostają jedynie w luźnym związku z elegią barokową. Na temat charakterystyki tego oświeceniowego gatunku zob. Doktor, 1999 (zwłaszcza rozdz. II: *Świadomość gatunkowa epoki*).

³ 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.: „Ojcze nasz! Ojcze wszędzie! Ojcze w każdej dobie: / w ródzde i pogłaskaniu, w zdrowiu i w chorobie! / [...] Ojcze! Bo z Ciebie jestem i przez Ciebie żywię, / i byś nie Ty, dawno bym nie żyła prawdziwie [...]” (Księga I, Pieśń 1, w. 156–156, 173–174).

⁴ Na temat specyfiki poetyckiej twórczości poetów doby saskiej zob. m.in. Prejs, 1989; Pieczyński, 2013.

⁵ O zadziwieniu i zaskoczeniu czytelnika jako głównym celu poetów schyłku baroku, a także o zmniejszeniu roli abstrakcji na rzecz ukonkretnienia w późnobarokowej twórczości religijnej zob. Pieczyński, 2013, s. 65.

społecznej czy politycznej, jedynie kilka razy autorka wspomina o sobie: swoim wieku, chorobie, dzieciach⁶.

Przestrzeń utworów Benisławskiej rozpięta jest pomiędzy dwoma podmiotami: penitentką – poetką oraz adresatem modlitw, którym w pierwszej części *Pieśni* jest Bóg, w drugiej – Maryja, a w trzeciej – przede wszystkim Chrystus. Układ ten, charakterystyczny dla całości *Pieśni sobie śpiewanych*, składających się z parafraz popularnych modlitw, sugeruje model poetycki, do którego Benisławskiej najbliższej – jest nim barokowa elegia pokutna. 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. Wątek penitencji można dostrzec już w pierwszej części *Pieśni...*, 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 zasilal codziennie.*

(Księga I, Pieśń 6: *Daj nam chleba naszego powszedniego dzisiaj*, w. 73–76)

Święty Piotr, Dawid, a zwłaszcza Maria Magdalena⁷, jako postaci doskonałych pokutników, są przedstawiane na wielu barokowych obrazach i rzeźbach (Kamykowski, 1939, s. 54)⁸. Ich wykorzystanie przez poetkę wskazuje na tradycję wanitatywną epoki, która z tematu pokuty uczyniła jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów (Pelc, 1993, s. 15).

Powrót do modelu siedemnastowiecznej elegii pokutnej może wynikać zarówno z tego, że Benisławska to, co zauważył Prejs, „reprezentatywny przykład owej zapóźnionej kultury barokowej ówczesnych Ziem Wschodnich” (Prejs, 1989, s. 97), jak i ze świadomej próby przeciwstawienia się nowinkom przedoświeceniowym, które autorka, żywo interesująca się kulturą literacką kraju, znała chociażby ze zbiorów Józefa Andrzeja Załuskiego i z poezji Elżbiety Drużbackiej⁹.

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:

⁶ W *Pieśniach...* występuje właściwa dla baroku tendencja do familiaryzacji zaświatów (niebo jawi się poetce na wzór dobrze zarządzanego majątku) i militaryzacji życia wewnętrznego, typowa dla duchowości potrydenckiej (Obremski, 1998, s. 163–171). Ze względu na wysoką konwencjonalność tych obrazów mają one niewielkie znaczenie dla indywidualnej wymowy tej poezji.

⁷ Barokowe ujęcie postaci Marii Magdaleny w homiletyce i literaturze późnego baroku zob. Golan, 2017, s. 44–61.

⁸ Zob. np.: *San Pietro penitente* Ludovica Carracciego (ca 1595), *Maddalena penitente* Bartoloméa Estebana Murilla (1650) czy oratorium Mozarta *Davide penitente* (1785).

⁹ Benisławska dała dowód swojego odczytania w literaturze jej współczesnej, wspominając w autorskim przypisie do Księgi II, Pieśni 5: *Błogosławionaś Ty między niewiastami* m.in. *Noce arabskie* Antoine'a Gallanda w przekładzie Łukasza Sokołowskiego (*Awantury arabskie lub Tysiąc nocy i jedna*, t. 1-12, Warszawa 1767-1769), które zarazem jednoznacznie potępiła (Benisławska, 2000, s. 111). O Drużbackiej piszą dwaj autorzy utworów pochwalnych poprzedzających treść autorską *Pieśni sobie śpiewanych*. Na znajomość *Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych* Józefa Andrzeja Załuskiego zwrócił uwagę Chachulski (Chachulski, 2000, s. 7).

Ascetyczne dążenia baroku, będące początkowo wynikiem kryzysu autorytetów, później zaś przemysła 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 niegodność 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 zaświatów (Nieznawski, 1990, s. 158).

W podobnym tonie o elegii wypowiada się Prejs, podkreślając również jej związek ze stylizacją psalmu. Według niego pieśń pokutna to:

[...] pieśń religijna o podniosłym, konfesyjnym charakterze wykorzystująca pewne elementy stylizacji psalmicznej, a przede wszystkim odwołująca się lub też wdzierająca na siebie kostium postawy pokutnej Dawida jako ponadczasowego modelu przeżycia religijnego i poetyckiego zarazem (Prejs, 1989, s. 22).

Na zależność Benisławskiej od psalmów, zwłaszcza *Psalmów Dawidowych* Jana Kochanowskiego, zwracali już uwagę badacze. Chachulski postawił tezę, że lektura dzieła poety z Czarnolasu była dla *Pieśni sobie śpiewanych* głównym motorem ich powstania (Chachulski, 2000, s. 14; 2006, s. 24–45)¹⁰. Zwłaszcza w warstwie językowej twórczości Benisławskiej z pewnością można odnaleźć nawiązania głównie do dziękczynnych i pochwalnych psalmów 95, 98, 103, 117, 138, 146, 147, 150:

A choć jedynie z naszym jest pożytkiem
i z naszą chwałą Cię wielbić, z tym wszystkim
kazałeś sobie, Boże wiekuiсты,
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 [...]

(Księga III, Pieśń 24: *Pieśń ostatnia. Chwała Ojcu i Synowi etc.*, w. 16–23)

Nie tylko dzieło Kochanowskiego wpłynęło na kształt literacki *Pieśni...* Benisławskiej. Środowisko jezuickie, bliskie poetce chociażby za sprawą kręgów rodzinnych¹¹, uczyniło jej pieśń

¹⁰ T. Chachulski, jako pierwszy ze współczesnych badaczy, poświęcił analizie tekstów Benisławskiej artykuł, w którym zasygnalizował konieczność pogłębionych studiów nad inflancą poetką (Chachulski, 1995, s. 77–92).

¹¹ Obaj szwagrowie Benisławskiej należeli do Towarzystwa Jezusowego (Chachulski, 2000, s. 10).

religijną instrumentem wiary katolickiej. Jak pisze Alina Nowicka-Jeżowa, poezja była po części elementem reakcji autorki na popularność śpiewników dysydenckich, w których znalazły się także psalmy Kochanowskiego (Nowicka-Jeżowa, 1992, s. 230–253)¹². Zgodnie z tą ideą część popularnych śpiewników katolickich powstawała w centrach innowierczego edytorstwa, na przykład w Wilnie¹³. Były student Akademii Wileńskiej i autor *Pieśni katolickich nowo reformowanych* (Kraków 1738) Stanisław Serafin Jagodyński w poprzedzającej je przedmowie pisał, że śpiewa się je „naprzód do wzbudzenia wnętrznego nabożeństwa, w którym się duch do Boga podnosi” (Jagodyński, 1638, k. A2), a dopiero później, by wyrazić miłość Bogu. Na pierwszym miejscu, mimo modlitewnego charakteru pieśni, znajduje się zatem modlący. Można to zaobserwować u Benisławskiej, która staje sam na sam z Bogiem, czekając nie tylko na przebaczenie grzechów, lecz także na całkowite mistyczne spełnienie.

Struktura utworów Benisławskiej skłania badacza do poszukiwania ich źródeł w tekstach *stricto* barokowych, zapoczątkowanych w znacznej mierze przez wcześniejszą metafizyczną lirykę religijną (Hernas, 2008, s. 31)¹⁴. Czesław Hernas, pisząc o wzorcach polskiej literatury religijnej, pod owym pojęciem rozumiał twórczość poetycką, 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 ascetyczną¹⁵. 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 św. Augustyna). Rzeczywistość (jak dobrze pamiętamy z poezji Sępa Szarzyńskiego) w żaden sposób nie może być przyjazna ani nawet neutralna (np. w utworze *Na statwę albo obraz śmierci*)¹⁶, o czym pisze Benisławska. Świat jest raczej ruchomą pułapką, w której jednostka czuje się osaczona i zagrożona:

¹² Na temat obecności poezji J. Kochanowskiego w kancjonałach staropolskich zob. Pelc, 1963.

¹³ 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).

¹⁴ Pojęcia „poezji metafizycznej” używam zgodnie z definicją zaproponowaną przez Hernasa i rozwiniętą przez Antoniego Czyżę, który do poezji metafizycznej zalicza teksty „wyrażające pierwotny sąd egzystencjalny i nakierowane na istotnościowe poznanie bytu jako bytu” (Czyż, 1988, s. 11). Należy jednak pamiętać, że istnieje dyskusja wokół heurystycznych zalet tego określenia, które pomimo tego sporu w opracowywanym tu kontekście jest nadal najbardziej adekwatne. Janusz S. Gruchała zauważył bowiem, że termin ten bywa rozumiany zbyt wąsko (jako właściwy jedynie dla poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i Sebastiana Grabowieckiego) lub też zbyt szeroko (jako dystynktywny wyróżnik dla całej gamy twórczości barokowej) (Gruchała, 1987, s. 16–17).

¹⁵ Mikołaj Sęp Szarzyński, w którego twórczości Hernas upatrywał wzorców późniejszej poezji religijnej (Hernas, 2008, s. 31), pisał pod wpływem m.in. dzieł ascetycznych Ludwika z Granady. Teksty hiszpańskiego pisarza były przekładane na język polski przez dominikanów, a myśl dominikańska za sprawą zwłaszcza Antonina z Przemysła, przyjaciela i spowiednika Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, była mu znana (Ciesielska-Borkowska, 1939, s. 111; Błoński, 1996, s. 28).

¹⁶ Witold Wojtowicz jest zdania, że – wbrew obiegowym opiniom – ów barokowy niepokój może dotyczyć jedynie sfery wartości światowych. Poddając analizie poezję Sępową, badacz zauważa, że uniwersum kosmiczne jest przez poetę pojmowane zgodnie ze schrytlanizowaną wersją arystotelizmu, uzupełnioną o tradycję Boecjańskiej konsolacji, jako wieczne i niezmienne. Opinia ta stanowi odmienną koncepcję ujęcia rzeczywistości barokowej w stosunku do hipotezy o widocznym w baroku kryzysie świadomości objawiającym się lękiem wobec poczucia zerwania ze światem (zob. Wojtowicz, 2019, s. 56–57).

jako wśród sideł chytrólownych stoję:
 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,
 za mną i ze mną – przepędzone lata;

sidła z lewicy – nieprzyjaciół wiele,
 sidła z prawicy – sami przyjaciele,

(Księga II, Pieśń 9: *Módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej, Amen*, w. 38–47)

Zacytowane wyliczanie, typowe dla poetyki medytacji, zawiera w sobie jednak nietypową dlań intensywność emocjonalną, zdradzającą duże napięcie podmiotu oraz (typową) tendencję do spojrzenia na świat z perspektywy metafizycznej (może nawet proto-egzystencjalnej?), które różni Benisławską od „poetów eksperymentalnych”, idących w zupełnie innym kierunku niż nigdy Sęp. Wystarczy przyrzeć się choćby przetworzeniu motywu osaczenia i uwikłania autorstwa Juniewicza, by zobaczyć znaczną różnicę w opisie (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 perzynie

(*Refleksyje duchowne*, w. 3787–3798).

Świat przedstawiony w *Pieśni...* Benisławskiej to rzeczywistość, w której każdy element – zgodnie z poetyką psalmu – jest stworzony po to, by chwalić Boga i zarazem poświadczać Jego istnienie. Byty bowiem, zgodnie z nauką jezuicką, stanowią znaki Bożej obecności (Czyż, 1988, s. 120). Sceneria wykorzystana przez poetkę przywołuje również na myśl złożoną, pełną przepychu barokową scenę operową, w której każdy poruszający się element jest częścią tego samego, złożonego mechanizmu:

„*Bądź wola Twoja!*” – woła Słońce nieprzerwanie.
 też woła nieodmiennie Księżyc w swej odmianie.

„*Bądź wola Twoja*” – rota gwiazd i planet woła,
 „*Bądź wola Twa*” – wołają wszystkie niebios koła.
 (Księga I, Pieśń 5: *Bądź wola Twoja jako w niebie, tak i na ziemi*, w. 21–24)

Poetyka elegii pokutnej i psalmu jest przede wszystkim widoczna w określeniach samego podmiotu, który zgodnie z konwencją nazywa samego siebie „lepianką lichą”, „modłką niepu-
 stą”, „nędzną człowieczyną” czy „kobieciną grzeszną” (Księga I, Pieśń 1: *Modlitwa Pańska na pieśni podzielona*, w. 3, 18, 12, 14), która przede wszystkim liczy na zmiłowanie Boga. To kolejny element charakterystyczny dla poetyki elegii pokutnej, czerpiącej wzorce z biblijnych psalmów. Benisławska wykorzystuje też 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 straszliwym Twym sądem, daruj, daruj, Panie!
 (Księga I, Pieśń 7: *Odpuść nam winy nasze, jako i my odpuszczamy*, w. 181–184)

Poetka nie jest jednak, mimo dużej emocjonalności jej *Pieśni...*, tak gwałtowna jak choćby Jan Andrzej Morsztyn w *Pokucie w kwartanie*, gdzie pojawiają się określenia jednostki wskazujące zarówno na chęć zaszokowania czytelnika, jak i głęboką pogardę autora wobec własnej kondycji:

Jam robak ziemny, proch nożny, pies zgniły,
 We mnie się wszystkie rynsztoki zrodziły,
 Jam jest nieczystej białogłowy szmaty
 Kawalec, wywóz miejskich ścierwów [...]
 (*Pokuta w kwartanie*, w. 3–6)¹⁷

Benisławska nie posuwa się do aż tak mocnej samokrytyki i poprzestaje na podkreśleniu własnej grzeszności. Jej zdanie o sobie samej nie może być do końca złe, skoro jej dzieło jest również poetyckim świadectwem zmagania z własną wolą na drodze mistycznej. Podmiot Morsztyna i innych autorów skrajnie potępiających jednostkę nie widzi nadziei na ocalenie poza łaską Boga i nie dopuszcza żadnej *unio mystica*.

Typowe w elegii pokutnej są także łzy, o których Loyola pisał, że stanowią „przeciwieństwo oschłości” (Loyola, 1969, s. 217) i są symbolicznym oraz koniecznym wyrazem skruchy. U Benisławskiej pojawiają się one wielokrotnie, ale wyłącznie w kontekście pokuty (np. „łzy pokutne”

¹⁷ Na temat znaczenia i charakteru tego kontrowersyjnego utworu J.A. Morsztyna wypowiedało się wielu badaczy. J. Pelc widział w nim typową elegię pokutną, podkreślając zawartą w tekście prośbę o litość podmiotu poetyckiego (Pelc, 1993, s. 15). Z kolei Radosław Grześkowiak 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” (Grześkowiak, 1995, s. 178).

z Księgi I: Pieśń 2: *Ojczy nasz, któryś jest w niebie*, w. 144 oraz „czynić pokutę ze łzami” z Księgi II: Pieśń 9: *Módl się za nami grzesznymi, teraz i w godzinę śmierci naszej, Amen*, w. 6), mają charakter puryfikacyjny¹⁸. W podobnej funkcji występują w elegiach Wacława Potockiego czy Olbrychta Karmanowskiego. O łzach nie ma z kolei mowy w *Pokucie w kwartanie*.

Do tej pory zaprezentowano podstawowe cechy elegii pokutnej, które niezmienione lub zmodyfikowane można dostrzec w *Pieśniach sobie śpiewanych*. Są 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 pokuta przyczynia się do zbawienia.

Istnieje jeszcze jeden argument potwierdzający tezę, że liryce Benisławskiej bliżej do form poetyckich ustalonych w XVII wieku aniżeli do „szalonej” poezji emocji, często retorycznie agresywnej w stosunku do czytelnika (Pieczyński, 2013, s. 50). Jest nim wyeksponowany indywidualizm, podkreślony już w samym tytule omawianego dzieła. Pieśni śpiewane są samej sobie, choć przecież ich adresatem jest zawsze Bóg lub Maryja. Równie ważne – jeśli nie ważniejsze od odbiorców – są wyeksponowane emocje podmiotu poetyckiego, które świadczą o ambiwalencji uczuć jednostki, o jej wewnętrznym bojuowaniu:

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.
(Księga I, Pieśń 8: *I nie wwdź nas na pokuszenie*, w. 29–34)

Zmaganie to skutkuje w przypadku twórczości Benisławskiej psychizacją rzeczywistości poetyckiej. Przyjmuje ona ekspresję psychiczną podmiotu, jest zagrożeniem, 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 estetyką (Tatarkiewicz, 1988, s. 18–19, 133), ze znaków wskazujących na transcendencję: „Gdzie spojrzę, gdzie się zwrócę, gdzie ucha nadstawię, / zda mi się wszystko moje wyrzucać bezprawie” (Księga I, Pieśń 5: *Bądź wola Twoja jako w niebie, tak i na ziemi*, w. 17–18).

Jak zauważył Janusz Pelc, pojęcie metafizyczne tworzono w Polsce nie tylko w pierwszym okresie baroku (Pelc, 1993, s. 21). Jedną z ważnych cech kondycji człowieka tej epoki był bowiem strach przed absolutnym unicestwieniem, przeplatający się z niezachwianą wiarą w zbawienie duszy, co przejawiało się także w utworach pokutnych powstających w drugiej połowie XVII wieku. Ambiwalencja emocji, typowa dla liryki barokowej, ujawniała się zwłaszcza w podejściu do śmierci, któ-

¹⁸ Na temat statusu łez jako odmiennego od innych ludzkich wydzielin pisała Mary 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” (Douglas, 2007, s. 159).

rej nieprzewidywalność, poza aspektami fizycznymi, budziła w podmiocie lirycznym 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.
(Księga I, Pieśń 9: *Ale nas zbaw ode złego, Amen*, w. 41–44)

Śmierć jest zarazem koniecznym etapem na drodze do spotkania Boga. Z tego powodu Benisławska, wykorzystując motyw św. Teresy z Ávili, pożąda unicestwienia ciała: „O śmierci, słodka śmierci! Ach, o śmierci droga! / Kiedy mię z życia zbawisz, a pokażesz Boga?” (Księga I, Pieśń 4: *Przyjdź królestwo Twoje*, w. 243–244)¹⁹. To właśnie pojmowanie roli śmierci, jak pisał Pelc, sprawiło, że elegia pokutna stała się w baroku gatunkiem popularnym (Pelc, 1993, s. 143). Jako poetycki wyraz światopoglądu ascetycznego, gatunek ten był właśnie manifestacją świadomości tego, że śmierć jest nieuchronnym elementem ludzkiej kondycji. Autorzy pieśni pokutnych próbowali odpowiedzieć na pytanie: kim jest człowiek? Kwestia ta stanowiła jedno z podstawowych zagadnień epoki, ale również została wyartykułowana w biblijnym *Psalmie 8*²⁰. 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 przebudzenie (Pelc, 1993, s. 336). 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 goźdźmi przebitemi,
biorę pióro, o Ojczy, krwią ran drogich poję,
krwią Zbawcy świata piszę przedsięwzięcie moje.
[...]

Pomni na moję kartę, którą-ć nie przez dzięki
na wieczny czas z podpisem daję własnej ręki.

¹⁹ Por. z fragmentem słynnej pieśni św. Teresy z Ávili *Vivo sin vivir en mí: Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero* (św. Teresa od Jezusa, 2015, s. 8, w. 1–3). Na pośrednią zależność od poezji terezańskiej w największym stopniu zwracał uwagę W. Borowy (Borowy, 1978, s. 191–192).

²⁰ W tłumaczeniu Jakuba Wujka fragment *Psalmu 8* brzmi: „Cóż jest człowiek, iż nań pamiętasz abo syn człowieczy, iż go nawiedzasz?” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka S. J.*, 1962, Ps 8, 5).

Daję, gdy rok dwudziesty ósmy już przemija –
biada mi, że tak późno! Daję – Konstancja.

(Księga I, Pieśń 7: *Odpuść nam winy nasze, jako i my odpuszczamy*, w. 149–156, 185–188)

Utwór stanowi bardzo osobiste wyznanie wiary, zintensyfikowane przez świadome złączenie dwóch porządków – społecznego i religijnego – które w świadomości *homo religiosus* stały się jedną rzeczywistością.

Alina Nowicka-Jeżowa, analizując pieśni religijne epoki baroku, zauważyła, że podstawową wartością dla piszących je było trwanie rzeczy, a największą obawą – lęk przed zniknięciem (Nowicka-Jeżowa, 1992, s. 92). Pieśni pokutne były więc w znacznej mierze medytacjami o śmierci, która – zgodnie ze światopoglądem barokowym – 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 modlitwie²¹. Dzięki temu nadawano prośbom nieraz indywidualny charakter, właściwy dla epoki, która ten indywidualizm, za cenę separacji od świata natury, odkryła.

Postawę pokutną, przejawiającą się w poezji Benisławskiej, można potraktować jako element światopoglądu mistycznego. Według niego celem podmiotu jest psychiczne oddalenie się od świata i dążenie do intelektualnego poznania Boga. Barokowa ascetyka, której poetka daje wyraz, pisząc o sobie zgodnie z konwencją metafizycznej poezji religijnej, jest bowiem wstępem, jak pisała Stefania Ciesielska-Borkowska, do drogi mistycznej (Ciesielska-Borkowska, 1939, s. 31). Mistycyzm Benisławskiej odróżnia poetkę od większości autorów pieśni pokutnych i sprawia, że *Pieśni sobie śpiewane* są nie tylko konwencjonalnym dziełem dewocyjnym, lecz także utworem, w którym ścierają się dwie wizje antropologiczne: biblijnego prochu oraz miejsca, gdzie znajduje się również Boski pierwiastek, co stanowi warunek wstępny światopoglądu mistycznego.

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 Benisławska pokłada całkowite zaufanie w Bogu: „Ty bądź moją przewodnią, w Tobie ufność cała, / Ty mię prowadź, abym się w myśli nie splątała” (Księga I, Pieśń 8: *I nie wwodź nas na pokuszenie*, w. 7–8).

Elementy pieśni pokutnej zostały przez Benisławską świadomie wykorzystane w tekstach modlitw poetyckich i wpisują się w drogę (przed)mistyczną. Poetka, podążając śladem pozostawionym przez autorów siedemnastowiecznych elegii pokutnych, korzysta z poetyki gatunku

²¹ Część autorów piszących elegie i pieśni pokutne sięgała, podobnie jak Benisławska, po modlitwę poetycką, parafrazującą teksty pacyera (zob. Kaspera Miaskowskiego *Ojciec Nasz, Pozdrowienie Anielskie, Credo czy Wojciecha Stanisława Chrościńskiego Krótki zbiór duchownych zabaw...*).

i umieszcza w swoich parafrazach modlitw takie elementy, jak: przekonanie o konieczności czynienia pokuty jako jeden z warunków zbawienia, odwoływanie się do barokowych ikon pokutnych (Marii Magdaleny, króla Dawida, św. Piotra), umieszczenie w tekstach odniesień do *Księgi Psalmów* zarówno na poziomie semantycznym (charakterystyka podmiotu jako grzesznego i słabego), jak i retorycznym (apostrofy, anafory, wylczenia i hiperbole), wykorzystanie symboliki leż towarzyszących pokucie. Zapożyczenia z gatunku sprawiają, że świat utworów Benisławskiej jest rzeczywistością obcą podmiotowi, który ma bolesną świadomość dualności: materia–duch. Analizowane pod kątem wykorzystania gatunku elegii pokutnej *Pieśni...* zdradzają więc silny związek z literaturą barokową i to w jej kontekście przede wszystkim winny być czytane.

Bibliografia podmiotowa

- Benisławska, K. (1958). *Pieśni sobie śpiewane*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Benisławska, K. (2000). *Pieśni sobie śpiewane*. Wstęp i oprac. T. Chachulski. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Jagodyński, S.S. (1638). Przemowa o śpiewaniu i pieśniach nabożnych. W: S.S. Jagodyński. *Pieśni katolickie nowo reformowane*. Kraków: Drukarnia Franciszka Cezarego.
- Juniewicz K.M. (2013). *Refleksyje duchowne*. Wstęp i oprac. M. Pieczyński. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Loyola, I. (1969). *Pisma wybrane*. Oprac. M. Bednarz, S. Filipowicz, E. Skórka. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy.
- Morsztyn, J.A. (1968). Pokuta w kwartanie. W: L. Kukulski. *Dookoła „Pokuty w kwartanie”* (s. 199). *Pamiętnik Literacki*, 59 (2), 195–227.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim* W. O. Jakuba Wujka S. J. (1962). Oprac. i komentarz S. Styś i W. Lohn. Wyd. 3 poprawione. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy.
- Św. Teresa od Jezusa (2015). *Poesias. Poezje*. Przekł. M. Szafrąnska-Brandt. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych.

Bibliografia przedmiotowa

- Błoński, J., (1967). *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Borowy, W. (1958). Benisławska. W: K. Benisławska. *Pieśni sobie śpiewane* (s. VII–XXIII). Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Borowy, W. (1978). *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Chachulski, T. (1995). „Hej gdybym stworzyć hymn zdołała nowy!”. O „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej. W: T. Kostkiewiczowa (red.), *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia* (s. 77–92). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Chachulski, T. (2000). Wprowadzenie do lektury. W: K. Benisławska. *Pieśni sobie śpiewane* (s. 5–19). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

- Chachulski, T. (2006). *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Ciesielska-Borkowska, S. (1939). *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Czyż, A. (1988). *Ja i Bóg: poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Demkowicz, A. (2016). Utwory religijne Konstancji Benisławskiej a tradycja mistyki hiszpańskiej (św. Teresa z Ávili, św. Jan od Krzyża). *Tematy i Konteksty*, 6 (11), 317–329.
- Doktór, R. (1999). *Polska elegia oświeceniowa*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Douglas, M. (2007). *Czystość i zmaza*. Przekł. M. Bucholc. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Golan, M. (2017). Przestrzenie ziemskich rozkoszy oraz pokuty św. Marii Magdaleny w hagiografii i homiletyce dawnej Polski. *Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura*, 4 (2), s. 44–61.
- Gruchała, J.S. (1987). Wstęp. W: M. Sęp Szarzyński. *Poezje* (s. 5–57). Kraków: TAIWPN Universitas.
- Grześkowiak, R. (1995). Hieronim i Bóg. Z dziejów XVII-wiecznej elegii pokutnej. W: Cz. Hernas, M. Harnusiewicz (red.), *Religijność w literaturze polskiego baroku* (s. 167–178). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Hernas, Cz. (2008). *Barok*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kaczmarzyk, M. (1975). Wpływ zasad retoryki oratorskiej na sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej. *Seminare. Poszukiwania Naukowe*, 1, 231–271.
- Kaczor-Scheitler, K. (2005). *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*. Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie.
- Kamykowski, L. (1939). *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Kleiner, J. (1981). *W kręgu historii i teorii literatury*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Klimowicz, M. (1998). *Oświecenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kostkiewiczowa, T. (1983). Poezja religijna czasów oświecenia w Polsce. W: S. Sawicki, P. Nowaczyński (red.), *Polska liryka religijna* (s. 111–134). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Kukulski, L. (1968). *Dookoła „Pokuty w kwartanie”*. *Pamiętnik Literacki*, 59 (2), 195–227.
- Nieznanowski, S. (1990). Elegia pokutna [hasło]. W: T. Michałowska, B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temierusz (red.), *Słownik literatury staropolskiej* (s. 158). Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Nowicka-Jeżowa, A. (1992). *Pieśni czasu śmierci: studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Obremski, K. (1998). Modlitewne uniesienie i stanowe realia. W: K. Stasiewicz (red.), *Pisarki polskie epok dawnych* (s. 163–171). Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Pelc, J. (1963). Teksty Jana Kochanowskiego w kancjonałach staropolskich w XVI i XVII wieku. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, 8, 211–247.
- Pelc, J. (1993). *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Pieczynski, M. (2013). *Kirke, Proteusz i „Lutnia rozstrojona”. O poezji eksperymentalnej późnego baroku w świetle wypowiedzi teoretycznych*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Prejs, M. (1989). *Poezja późnego baroku: główne kierunki przemian*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tatarkiewicz, W. (1988). *Historia estetyki 2. Estetyka średniowieczna*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Uścińska, A. (2013). Konteksty mistyczne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej. *Inskrypcje*, 1 (1), 11–23.
- Wojtowicz, W. (2019). Nowe wydania – stare podręczniki. Kilka uwag o akademickim Sępie. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica*, 53 (2), 41–71.

Sources of poetry by Konstancja Benisławska. Baroque penitential elegy and “Songs Sung to Oneself”

Summary

The article is devoted to the analysis of the religious model present in „Songs Sung to Oneself” by Konstancja Benisławska, an eighteenth-century poet from Polish Livonia. Benisławska’s work, interpreted by Marek Prejs as a „manifestation of conscious historicism”, has not yet received research focusing on its possible Baroque sources and inspirations, among which the penitential elegy popular in the 17th century was undoubtedly present. The genre in which the lyrical ego assumes the costume of David’s penitential attitude, is characterized by penetrating contents contained in existential anxiety and high temperature of the emotions while stressing such traits as the impermanence and ridicule of human intentions. These elements also appear in Benisławska’s work. Therefore, the poet’s work can be perceived as a continuation of the tradition of penitential elegy, present mainly in the texts of seventeenth-century poets, as: Kasper Miaskowski, Wacław Potocki or Wespazjan Kochowski.

Słowa kluczowe: Konstancja Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, elegia pokutna, barok, poezja religijna

Keywords: Konstancja Benisławska, “Songs Sung to Oneself”, penitential elegy, baroque, religious poetry

