

MONIKA WÓJCIK-CIFOLETTI (UJ, Kraków)

MUZA ALBERTA INESA. MARYJNY CYKL ÓD W *LYRICORUM CENTURIA I* (1655)¹

Jezuici od samego początku istnienia zakonu słynęli jako wielcy czciciele Najświętszej Maryi Panny². Wytykali im to w publicznych wystąpieniach innowiercy³. Reformatorzy nie uznawali bowiem kultu Najświętszej Maryi Panny, negowali wszelkie praktyki i obrzędy, a przede wszystkim wykpiwali maryjną pobożność prostych wiernych⁴, nie znajdując uzasadnienia wszystkich tych praktyk na kartach Pisma Świętego⁵.

Szczególna obrona czci Maryi wiązała się także z osobistym nabożeństwem do Bożej Rodzicielki założyciela zgromadzenia, świętego Ignacego Loyoli⁶, który zawdzięczał jej życie, a przede wszystkim swoje nawrócenie.

¹ Maryjne ody Alberta Inesa z *Lyricorum centuria I* przedstawiła A. Borysowska w artykule *Marian Poetry by Albert Ines*, [w:] *Pietas Umanistica. Neo-Latin Religious Poetry in Poland in European Context*, ed. P. Urbański, Frankfurt am Main 2006, s. 189–200. Badaczka ta jest także autorką pierwszego monograficznego opracowania twórczości jezuitę, które powstało jako praca doktorska na Uniwersytecie Szczecińskim w 2008 roku, a wkrótce ukaże się drukiem (*Albert Ines (1619–1658): jezuicki „vates Marianus”*).

² Zagadnienie jezuickiej pobożności maryjnej w kontekście maryjnej twórczości Alberta Inesa omówiły: A. Piskała, *Boże miłości i wstydlive dowcipy. Studia nad epigramatyczną twórczością Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Alberta Inesa*, Warszawa 2009, s. 280–282 oraz J. Zaborowska-Musiał, *Teologiczno-polemiczny aspekt epigramatów maryjnych Alberta Inesa (na przykładzie Classis I czwartej Centurii „Acroamatum epigrammaticorum”)*, „Terminus” 2006, 8, z. 1, s. 63–67.

³ J. Tazbir, *Różnowiercy a kult maryjny*, w: idem, *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001, s. 16–17.

⁴ Zob. J.J. Kopeć, *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI w.*, Lublin 1997, s. 15.

⁵ Zob. J. Tazbir, *op. cit.*, s. 6–9.

⁶ Wspomina o tym sam Ines w dedykacji do *Lechiady*.

Odrzuciwszy awanturniczy rycerski żywot, jeszcze na studiach zobowiązał się on do obrony prawdy o jej Niepokalanym Poczęciu, a jako przełożony generalny zakonu wraz z pięcioma towarzyszami złożył uroczystą profesję (ślub ubóstwa, posłuszeństwa i czystości oraz poddania się woli Ojca Świętego w sprawach szczególnych misji) przed jej mozaikowym obrazem w kaplicy Najświętszego Sakramentu w bazylice świętego Pawła za Murami w Rzymie⁷.

Jezuitom zależało, by wszystkich wiernych zapalić miłością do Maryi. Dlatego też z taką gorliwością głosili o niej kazania, poświęcali dzieła – uczone traktaty, jak i poematy, a w kościołach specjalną czcią otaczali jej wizerunki oraz uroczyste obchodzili maryjne święta⁸. Jedną z form apostołskiej działalności zakonników były także zakładane i prowadzone przez nich bractwa oraz sodaliczki mariańskie⁹, zrzeszające uczniów, mieszczan i rzemieślników, w Polsce zwane popularnie kongregacjami Najświętszej Maryi Panny. W ramach swojej formacji duchowej sodalisci praktykowali częstą komunię świętą (zwłaszcza w święta maryjne), cotygodniową spowiedź, posty (szczególnie w wigilie świąt maryjnych), nabożeństwa do Najświętszej Maryi Panny, z których trzy były zalecane do codziennego odmawiania: różaniec, koronka i Godzinki o Najświętszej Maryi Pannie.

Obok sodaliczki przejawem jezuickiej pobożności maryjnej było niewolnictwo mariańskie¹⁰, do którego rozpowszechnienia – zarówno w Polsce, jak i na świecie – przyczyniło się dziełko Franciszka Stanisława Fenickiego *Mariae mancipium* (1632); jego polskie tłumaczenie, zatytułowane *Pętka P. Maryjej* pióra Jana Chmętowskiego, ukazało się w roku wydania łacińskiego pierwowzoru. Propagatorem tego osobliwego kultu był Kasper

⁷ Zob. J. Brodrick, *Powstanie i rozwój Towarzystwa Jezusowego*, cz. I: *Początki Towarzystwa Jezusowego*, Kraków 1969, s. 69.

⁸ Zob. M. Bednarz, *Jezuici a religijność polska (1564–1964)*, „Nasza Przeszłość” R. 20 (1964), s. 202.

⁹ O sodalicjach mariańskich zob.: S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuitów w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933, s. 404–405; M. Bednarz, *Jezuici a religijność polska...*, s. 202–203; M. Nowodworski, *Encyklopedia kościelna*, t. XXVI, Warszawa 1903, s. 113–124; J.J. Kopeć, *op. cit.*, s. 362–364; J. Wojnowski, *Rozwój czci Matki Bożej w Polsce*, „Homo Dei” 1957, 26, nr 6 (84), s. 855–856.

¹⁰ O niewolnictwie mariańskim zob.: E. Reczek, *Wstęp*, [do:] *Niewolnictwo mariańskie. Dwie publikacje polskich jezuitów z roku 1632*, oprac. idem, [w:] *Sacrum Poloniae Millennium. Rozprawy, szkice, materiały historyczne*, t. X, Rzym 1964, s. 323–345; F. Bracha, *Historia mariologii polskiej*, [w:] *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań–Warszawa–Lublin 1965, s. 466–475.

Druźbicki¹¹, który od najmłodszych lat doświadczał cudownej opieki Bożej Rodzicielki. Jego niewolnictwo miało specyficzny rys, łączyło się bowiem z ideą usynowienia oraz świętymi zaślubinami¹².

Oprócz zakładania kongregacji oraz szerzenia niewolnictwa mariańskiego jezuita zajmowali się także opracowywaniem i wydawaniem modlitewników dla ludu. W środowisku jezuickim powstały liczne pieśni maryjne¹³. Zaslugą jezuitów było również rozpowszechnienie wśród wiernych „uproszczonej” wersji Godzinek o Niepokalanym Poczęciu franciszkanina Leonarda Nogarolisa, które w czasach reformacji zostały prawie zapomniane. Według tradycji miał je zresztą ułożyć prosty jezuita święty Alfons Rodriguez, a tłumaczenie długo przypisywano Jakubowi Wujkowi, myląc *Officium parvum de Immaculata Conceptione* z przetłumaczonym przez niego *Officium Beatae Virginis Mariae*, opublikowanym w 1598 roku w Krakowie.

Zwyczaj odśpiewywania Godzinek o Niepokalanym Poczęciu przed poranną Eucharystią szybko przyczynił się do ich rozkrzewienia. Wiązało się to również z popularnym w Polsce kultem Niepokalanej Poczętej, zwłaszcza w XVII wieku, w dobie wojen z Turkami. Jednym z jego przejawów był praktykowany od średniowiecza zwyczaj grawerowania na zbrojach rycerskich wizerunku Niepokalanej przedstawianej jako Niewiasta obleczona w słońce z księżycem pod stopami, opisana w dwunastym rozdziale Apokalipsy świętego Jana (Ap 12, 1)¹⁴.

W takiej właśnie atmosferze – czasów kontrreformacji, a zarazem swojego charyzmatu Towarzystwa Jezusowego – wyrastał Albert Ines (1619–1658)¹⁵.

¹¹ Zob. J. Wojnowski, *O. Kasper Druźbicki i jego ascetyka na tle życia polskich Wazów (1587–1668)*, „Ateneum Kapłańskie” 1963, 55, t. 66, z. 325, s. 97–113.

¹² Badacze nie potrafią wytłumaczyć, skąd u jezuita idea *matrimonium spirituale*, obca duchowości jezuickiej, a związana raczej z mistyką świętej Teresy z Ávila oraz świętego Jana od Krzyża; zob. M. Bednarz, *Charakterystyczne cechy mistyki o. Kaspiera Druźbickiego SJ*, „Ateneum Kapłańskie” 1963, 55, t. 66, z. 325, s. 118–122.

¹³ Zob. M. Bednarz, *Jezuici a religijność polska...*, s. 204, 216–217.

¹⁴ Zob. J. Wojnowski, *Rozwój czci Matki Bożej w Polsce*, s. 852.

¹⁵ Najważniejsze źródła informacji o życiu Alberta Inesa: A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. VIII, Warszawa 1906, s. 53–54; *Dawni pisarze polscy. Od początków piśmiennictwa do Młodej Polski*, t. II: *I–Me*, red. R. Loth, Warszawa 2001, s. 6–7; *Encyklopedia wiedzy o jezuitach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień, Kraków 1996, <http://www.jezuici.krakow.pl/bibl/enc.htm> (23.12.2009); K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. IV, Lipsk 1839, s. 404; *Polska encyklopedia szlachecka*, t. VI, oprac. S.J. Starykoń–Kasprzycki,

Pochodził ze szlacheckiej rodziny Inesów, w których herbie widniał księżyc oraz trzy gwiazdy, o czym poeta pisał w jednym ze swoich epigramatów¹⁶. Inesowie wywodzili się z Hiszpanii, ale polska gałąź rodu przybyła do Polski ze Szkocji za czasów panowania Stefana Batorego. Ściągnęły ich tu interesy, trudnili się bowiem aprowizacją wojsk.

Swoją formację w jezuickich szeregach Ines rozpoczął w 1637 roku w krakowskim nowicjacie, który mieścił się wówczas przy kościele świętych Macieja i Szczepana. Tutaj odbył pierwszą probację, a po dwóch latach nauki złożył ślub ubóstwa, czystości i posłuszeństwa. Potem los rzucił go do Kalisza, do Kolegium Karnkowskiego, gdzie przez trzy lata studiował filozofię. Następnie przebywał w Sandomierzu jako wykładowca retoryki w tamtejszym Kolegium Gostomskiego (1644–1646). Wcześniej musiał zatem ukończyć *Seminarium nostrorum*, nazywane inaczej *Privata academia*, czyli trwające dwa lata studium pedagogiczne, przygotowujące do pracy nauczycielskiej. Była to kontynuacja studiów humanistycznych, obejmująca naukę poetyki i retoryki.

W 1646 roku rozpoczął kurs teologii. Przez dwa lata, do 1647 roku studiował w Krakowie, po czym przeniósł się do Poznania, do Akademii Poznańskiej. Tam też, zgodnie ze zwyczajem, na rok przed zakończeniem nauki, w roku 1649 przyjął święcenia kapłańskie. W Poznaniu ukazały się dwa jego dzieła: w 1648 roku krótka mowa ku czci świętego Tomasza z Akwinu, *Umbra Solis Theologici*¹⁷, a rok później *S. Franciscus Xaverius*¹⁸.

Jako absolwent teologii Ines powrócił do profesorskich obowiązków: uczył retoryki, tym razem w Lublinie (1650–1651). Nie trwało to jednak długo, bowiem wiadomo, że w latach 1652–1654 pełnił obowiązki kaznodziei w Jarosławiu. Tam też w roku 1652 roku złożył profesję czterech ślubów zakonnych, która oprócz przyznanego po ukończeniu nowicjatu trwania w ubóstwie, czystości i posłuszeństwie obejmowała ślub specjalnego posłuszeństwa papieżowi w sprawach misji; uroczystość tę poprzedzał roczny okres przygotowań, tak zwana trzecia probacja.

Od 1654 roku do samej śmierci w 1658 Ines przebywał w Krakowie. Zmarł w wieku zaledwie 39 lat.

M. Dmowski, Warszawa 1937, s. 124; S. Rzepiński, *Kilka słów o życiu i pismach Alberta Inesa*, Wadowice 1895.

¹⁶ A. Ines, *Acroamatum epigrammaticorum centuria VII*, Cracoviae 1655, centuria VI, ep. 81.

¹⁷ Idem, *Umbra solis theologici*, Posnaniae 1648.

¹⁸ Idem, *S. Franciscus Xaverius, Indiarum apostolus*, Posnaniae 1649.

Sam poeta swoją działalność duszpasterską oraz literacką postrzegał jako swoistą służbę wojskową. Odpowiadało to charyzmatowi zakonu jezuitów, duchowi niespokojnych czasów, a poniekąd wiązało się zapewne z atmosferą panującą w rodzinnym domu, o czym świadczy wybór drogi życiowej przez jego starszego brata Wilhelma de Eligny Inesa, który najpierw był kapitanem wojsk koronnych, a od roku 1678 pułkownikiem wojsk królewskich¹⁹.

Cała twórczość Inesa powstała niejako na marginesie jego profesorskich obowiązków. Sytuacja ta jednak dotyczyła większości członków Towarzystwa parających się literackim rzemiosłem. Sam Ines wspominał o tym w przedmowach i słowach skierowanych *ad lectorem*, którymi poprzedzał edycje swych dzieł.

Sławę polskiego Marcjalisa przyniósł poecie zbiór epigramatów *Acromata epigrammaticorum*, którego dwie centurie ukazały się w 1652 roku w Warszawie. W dwa lata później dzieło, poszerzone o następne pięć centurii, wydane zostało w Krakowie. Autor w przedmowie zaznacza, iż edycję przygotował w trosce o dobre obyczaje swych wychowanków²⁰. O popularności zbioru świadczy liczba jego wydań oraz wzmianki, jakie o Inesie epigramatyku pojawiały się w późniejszych podręcznikach poetyki²¹.

¹⁹ Ines wspomina o nim w jednym ze swych epigramatów (VI 101).

²⁰ „Nimirum mens mihi est obscenissimos aliquorum epigrammatistarum libellos e manibus si non omnium, eorum saltem, qui scholas Societatis, i<d> e<st> gymnasia Pietatis, frequentant iuvenum extrudere; eorumque calamos et ingenia ad honestiorem poesim salesque castiores revocare” [Mam zamiar wytrącić z rąk – jeśli nie wszystkich, to przynajmniej tej młodzieży, która uczęszcza do szkół Towarzystwa, to jest do gimnazjów pobożności – obsceniczne książki niektórych epigramatyków; i wezwać ich pióra oraz umysły do zacniejszej poezji i obyczajniejszych dowcipów] (k. (4) r.). Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia pochodzą od autorki.

²¹ Por. anonimowy rękopiśmienny traktat-wykład z dziedziny poetyki ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego: „Imitatio supponit lectionem Authorum quae si defuerit tam Poeta quam Orator nihil praeter nomen hebebit. Iam vero ad lectionem fructuose instituendam ante omnia supponimus eligendum esse talem Authorem qui nullis scateat erroribus. Quales sunt in Poemate Virgilius, Lucanus, Claudianus, Statius, in Elegia Ovidius [...] in Epigrammate Martialis, Ines, in Lyricis Horatius et noster Sarbievius” [Imitacja zakłada czytanie Autorów; jeśli go nie ma, wtedy tak Poeta, jak Orator, będzie nim wyłącznie z nazwy. Aby zaś czytanie było owocne i kształcące, przede wszystkim zalecamy wybranie takiego Autora, który nie obfituje w żadne wady. Tacy są w dziedzinie Poematu Wergiliusz, Lukan, Klaudian, Stacjusz; w Elegii Owidiusz, [...] w Epigramacie Marcjalis, Ines, w Lirycie Horacy i nasz Sarbiewski], cyt. oraz tłum. za: E. Buszewicz, *Sarmacki Horacy i jego liryka*, Kraków 2006, s. 83.

Podobną sławę przyniosła Inesowi wydana w 1655 roku *Lechias ducum, principum et regum Poloniae*. Autorzy podręczników retoryki oraz poetyki jednym tchem wymieniali poetę jako autora tego dzieła obok takich elogiarystów jak Emanuele Tesauro, Alojzy Juglaris, Piotr Labbé, Jakub Masen, Franciszek Strada²². *Lechiada* wpisuje się niejako w tradycję podejmowanych przez polskich autorów – między innymi przez konfratry Inesa, Macieja Sarbiewskiego – prób stworzenia eposu o polskich dziejach. Ines zrezygnował jednak z bohaterskiego heksametru, z podziału na pieśni i sięgnął po gatunek zupełnie innowacyjny, łamiący wszelkie dotychczas obowiązujące wyznaczniki gatunków zaliczanych do poezji. Wybrał elogium, hybrydyczną formę z pogranicza poezji i retoryki, stwarzając oryginalny cykl historyczno-literackich portretów polskich władców. Dzieło to powstało niejako w odpowiedzi na zapotrzebowanie jezuickich kolegów na podręczniki do nauki historii polskiej. Niestety historia jako osobny przedmiot nie została uwzględniona w *Ratio studiorum*, dlatego też aż do XVIII wieku uczono jej w ramach zajęć z poetyki i retoryki²³. Nie mogły to być systematyczne wykłady, omawiano więc tylko pewne zagadnienia, skupiając się przede wszystkim na osobowościach i postawach postaci historycznych. Stąd też „portretowa” forma Inesowej *Lechiady*.

Niejako w cieniu tych dwóch literackich dokonań pozostaje zbiór, z którego wydaniem autor nosił się bardzo długo. *Lyricorum centuria I* ukazała się po raz pierwszy w Gdańsku w roku 1655. Autor świadomie zrezygnował z tradycyjnego dla tego rodzaju antologii tytułu *Lyricorum libri quatuor* i nazwał zbiór swoich ód centurią, co w wojskowej terminologii oznacza oddział składający się ze stu żołnierzy. Niepewny przyjęcia owoców swego pióra w przedmowie deklarował, iż niczym na zwiady wysyła ten zastęp do obozu uczonych, by ocenili oni jego wartość²⁴. W słowie skierowanym do czyteln-

²² Por. przedmowę Wespazjana Kochowskiego do *Hypomnema reginarum Poloniae* (Cracoviae 1672): „Imitatus sum plerosque Neotericos, Emmanuelem Tesaurum ac Albertum Ines Societatis Iesu, illum brevioris styli facile principem, hunc clarum scriptis editis ingenium ac *Lechiade* Polonorum gloriosam” [Naśladowałem wielu neoteryków, Emanuela Tesauro i Alberta Inesa SJ; pierwszy z pewnością przoduje w krótkim stylu, drugi zasłynął z wydanych pism i sławnej *Lechiady* Polaków] (k. 2 v.), cyt. oraz tłum. za: J.S. Gruchała, *Drugie oblicze Wespazjana Kochowskiego (O jego poezji łacińskiej)*, „Ruch Literacki” 1992, 194, z. 5, s. 479. O Inesie pisał także Jan Kwiatkiewicz w swojej poetyce *Phoenix rhetorum* (Calissii 1682).

²³ Zob. hasło *Historia (przedmiot szkolny)*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach...*

²⁴ Por. fragment przedmowy *Ad Lectorem z Lyricorum centuria I*: „Centuriam hanc [...] veluti exploratricem in eruditorum castra praemitto” [Wysyłam tę centurię [...] do obozu ludzi wykształconych jakby na zwiady] (k.*8 r.).

nika zapewniał także o oryginalności swych utworów, zastrzegając, iż „ad stylum quod attinet, fateor, Horatium, Sarbievium, Poetasque alios classicos imitari volui, non expilare”²⁵ [co do stylu wyznaję, iż Horacego, Sarbiewskiego i innych klasycznych poetów chciałem naśladować, a nie okradać].

Trzy dzieła, zupełnie różne gatunki, a także konwencje i tradycje – od klasycznych *carmina* poprzez epigramaty, na których młodzi adepci szkół jezuickich ostrzyli swe pióra i umysły, po zupełnie awangardowy gatunek z pogranicza retoryki i poezji, naruszający dotychczasowe wyznaczniki delimitacyjne tekstu, sięgający po zupełnie nową, współczesną łacinę – elogium. Ponad tą *varietas* znajdowało się zaś jedno marzenie poety: zapisać się w pamięci potomnych jako *vates Marianus*.

Zapewne pierwsze literackie próby poświęcone Bożej Rodzicielce powstały, gdy poeta zaprawiał się dopiero w literackim rzemiośle, o czym nieraz napomykał w swoich odach, mówiąc o pieśni nieuczzonej liry (XVII 73–74; XLIV 10), o jękających się wersach, o tym, że pisał, gdy był jeszcze niemal dzieckiem (XVII 25–27). Odpowiadało to metodzie pracy w jezuickich szkołach: najpierw teoria, a potem ćwiczenia praktyczne po to, by nauczyć się biegle władać językiem starożytnych, ba, myśleć w tym języku. Motywacją do podejmowania trudu były regularnie nadarzające się okazje pochwalenia się swym literackim dorobkiem. Już to bowiem kolegium odwiedzał jego opiekun i dobrodziej, na którego cześć układano wiersze, już to w kalendarzu liturgicznym wypadało ważne święto, którego obchodom przydawano piękną literacką oprawę. Praktykowano również tak zwane *affixiones*, czyli swojego rodzaju wystawy prac najzdolniejszych uczniów.

Takie właśnie były początki literackiej kariery naszego poety. Oficjalnie zadebiutował prawdopodobnie *Carmen saeculare*, uroczystą pieśnią ułożoną z okazji rozpoczęcia nowego, 1643 roku. Tytułem nawiązuje ona do *Carmen seculare* napisanego w 17 roku p.n.e. przez Horacego. W związku z obchodzonym 1 stycznia świętem Bożej Rodzicielki Ines nazywa Maryję *Dia Parens* oraz *Mater Gratiae*, przedstawia jako Niewiastę z koroną splecioną z gwiazd i z planet, z księżycem u stóp. Jako władczyni przechadza się z królewską godnością po usianej gwiazdami posadzce niebieskiego pałacu. Maryja z *Carmen saeculare* to *Immaculata*, Niewiasta z Apokalipsy świętego Jana. W dobie kontrreformacji obraz Niewiasty z wężem ginącym pod jej stopami należał do najpopularniejszych przedstawień ikonograficznych. Wizerunek uwielbionej Maryi w szacie z promieni słonecznych, z koro-

²⁵ *Ibidem* (k. *5r.).

ną z gwiazd na głowie wskazywał na jej boskość; był też odpowiedzią na atak reformatorów na prawdy o Niepokalanym Poczęciu, Wniebowzięciu oraz królowaniu Maryi, których katolicy bronili w tym czasie najzacieklej²⁶. Przypominano o nich wiernym, umieszczając wizerunki *Immaculaty* w kościołach. Maryja była Królową, Panią i Dziedziczką (*Regina, Domina et Haeres*). Poeta nie omieszczał także przyzywać ją w tytułach znanych mu zapewne ze średniowiecznych traktatów lub modlitw litanijskich: Maryja to *Domus aurea, Castra ordinata*; jest zwycięską Palmą, *Fenestra caelorum, Porta caeli, Altare cultus, Fons, Puteus*.

W tym samym, 1643 roku ukazało się broszurowe wydanie poetyckiej wersji Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny, którą Ines uczenie zatytułował *Horologium Marianum*. Nazwę wyjaśniał we wstępie skierowanym do kolegów, z którymi ukończył teologię w Kolegium Karnkowskiego w Kaliszu: był to zegar (gr. *horologion*), który odmierzał nie zwykły czas, ale historię zbawienia. Utwór został zapewne publicznie wyrecytowany w czasie oficjalnej akademii na zakończenie trwającego trzy lata kursu.

Zagadkowe i metaforyczne tytuły Maryi z hymnów Małego Oficjum, śpiewane na melodię *Kyrie* z mszy o Matce Bożej²⁷, musiały brzmieć w uszach, a przede wszystkim w sercu jezuitę od najmłodszych lat. Będąc dzieckiem, nieraz słyszał je zapewne w kościele. Potem jako członek szkolnej sodalicii mariańskiej codziennie tą modlitwą zaczynał swój dzień. Postanowił więc nadać hymnom, utkanym z biblijnych wersów przez średniowiecznych teologów, poetyckie ramy. Jak sam pisze w skreślonym prozą zakończeniu, zniżył w ten sposób niepojętą tajemnicę Niepokalanego Poczęcia do metrycznych stóp. Nie ośmielił się tego zrobić tylko z końcówką modlitwą²⁸.

Te dwa młodzieńcze utwory weszły do wydanych dwanaście lat później liryków. *Horologium* kończy cały cykl. Ostatnia oda, zatytułowana *Dedicatio* – czyli ujęty w poetyckie miary hymn *Supplices offerimus Tibi*, którego zabrakło w pierwodruku, śpiewany na zakończenie *Parvum officium* – zamyka zarówno maryjne Godzinki, jak i całą centurię pieśni.

²⁶ Zob. W. Tomkiewicz, *Polska sztuka kontrreformacyjna*, [w:] *Wiek XVII – Kontrreformacja – Barok. Prace z historii kultury*, red. J. Pelc, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970 (*Studia Staropolskie* 29), s. 76–77.

²⁷ Zob. *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, oprac. G. Mizgalski, Poznań–Warszawa–Lublin 1959, s. 178.

²⁸ „[...] ad poeticonum pedum humilitatem abiicere non sum ausus” [nie ośmieliłem się zniżyć do poetyckich stóp] (*Horologium Marianum*, [Calissiae 1643], k. [8 v.]).

Obok *Horologium* w zbiorze *Lyricorum centuria I* znalazło się piętnaście ód – wśród nich *Carmen saeculare* – których adresatka, a zarazem „temat” (*materies*), zostaje wskazana już w samych tytułach dedykacyjnych: *Ad Virginem Matrem, Dei Matri Virgini*. Oprócz nich jest także poetycka deklaracja *Se multum poesi, Mariana praesertim, delectari* (LXIX) oraz dwie ody, w których Maryja przyzywana jest w krótkich modlitwach, ułożonych przez poetę zachwyconego pięknem przyrody (XI, LXXXI). Wiersze poświęcone Maryi, mimo iż znajdują się wśród utworów o różnorodnej tematyce, zajmują miejsce szczególne w całym zbiorze. Wskazuje na to poprzedzająca całą centurię dedykacja *Dei Matri Virgini Magnae, semper Augustae, suo vivae vocis oraculo Poloniarum Reginae*, liczba ód, a także nieprzypadkowe ich rozmieszczenie²⁹: Maryjne ody okalają cały zbiór i niczym inwokacje w epickich poematach wciąż przypominają o tej, która patronuje twórczości poety, jest jego Muzą i natchnieniem.

Ines w maryjnym cyklu podejmuje dialog z dwiema wielkimi tradycjami, pogańską i judeochrześcijańską, czerpiąc niejako z dwóch wielkich skarbów europejskiej kultury. Bierze z nich to, co najlepsze, by jako *vates Marianus* utkać ze znajdujących się w nich bogactw wspaniałą pieśń pochwalną na cześć Bożej Rodzicielki.

Zasadniczego tworzywa dostarcza poecie spuścizna judeochrześcijańska, w której można wyróżnić krąg liturgiczno-modlitewny oraz biblijny.

Tradycja kościelna, modlitwa i liturgia

Zafascynowanie tradycją modlitewną daje się zauważyć we wspomnianych już *Horologium* i *Carmen saeculare*, a więc w pierwszych opublikowanych przez Inesa utworach. Ponadto inspiracją były dla poety również hymny

²⁹ Zwraca na to uwagę A. Borysowska, *op. cit.*, s. 200. Maryi dedykowane są ody: I, VII, XVII, XXIII, XXVII, XXXVII, XXXVIII, XLIV, XLVII, LII, LVII, LXVII, LXXVII, LXXXVI (*Carmen saeculare*), LXXXVII. Warto tu przypomnieć znaczenie cyfry siedem w symbolice biblijnej. W Starym Testamencie siedem jest liczbą świętą; w Nowym Testamencie pojawia się przede wszystkim w Apokalipsie. Symboliczną wymowę ma również liczba czterdzieści cztery (oda XLIV, *Votum ad Matrem Virginum pro graviter laesa erumpente pyrobolo dextera manu*), zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 46–48.

brewiarzowe. Wyraźnie nawiązują do nich cztery umieszczone w centralnej części cyklu ody: *Aurora consurgens* (XLVII), *Ad Virginem Matrem, Auroram suam* (LII), *Ad Virginem Matrem, Cynthiam suam* (LVII), *Dei Matri Virgini ad Oden Ecclesiasticam Parodia* (LXVII). Dwie pierwsze mogłyby znaleźć się wśród hymnów na jutrznię, a trzecia – na nieszpory. Pod względem formalnym zwraca uwagę przede wszystkim ich długość: w porównaniu z samym *Carmen saeculare* czy parodiami *Horologium* należą one do najkrótszych w całym zbiorze. Zdaje się to nawiązaniem do długości hymnów świętego Ambrożego, których znaczna część do dziś znajduje się w brewiarzu. Jeśli chodzi o rozwiązania metryczne, w odzie LII poeta zachował właściwy temu gatunkowi dystych jambiczny. W pozostałych dwóch zastosował strofę alcejską (XLVII) oraz powszechnie używaną przez renesansowych hymnografów strofę saficką (LVII). Pojawia się w nich charakterystyczny dla utworów hymnicznych podmiot liryczny. Podobnie jak w hymnach z *Horologium* wykreowany jest on na swego rodzaju przewodnika, koryfeusza, który występuje w imieniu zbiorowości, zachęcając gorąco do wznoszenia pochwalnego śpiewu. Ta szczególna rola zaznacza się w takich zawołaniach jak: *Surgamus! Io!* (XLVII 1), *Surgamus!* (LII 7, 13), oraz zachętach: *dicamus* (LII 14). Często jednak autor zdaje się zapominać o zgromadzeniu, w którego imieniu staje przed Najświętszą Maryją Panną. Nie brakuje bowiem w tych utworach form pierwszej osoby liczby pojedynczej oraz zaimków *me*, *meus*. Bardzo osobisty jest hymn LVII, w którym poeta sam na sam staje przed Maryją, nazywając siebie *vates* i prosząc o spokojny sen przynoszący odpoczynek po trudach tworzenia. Zawiązaniu tych bliskich relacji sprzyja częste przyzywanie Maryi jako Jutrzienki lub Księżycy. Maryja jako Aurora zsyła mu natchnienie, zgodnie z powiedzeniem starożytnych: *Aurora Musis amica*. Jako Luna zaś, nazywana Cyntią (LVII), staje się dla niego kimś wyjątkowo bliskim i ukochanym.

Do maryjnych tytułów znanych z Litanii Loretańskiej lub z Godzinek poeta sięga także w innych odach Centurii. Nasuwa się oczywiście pytanie, czy sposób ich wykorzystania jest inny niż w młodzieńczych utworach. Otóż trzeba zaznaczyć, iż wszystkie modlitewne ody poety wyszły spod pióra duchownego doskonale zaznajomionego zarówno z Biblią, jak i z myślą teologiczną, posiadającego właściwe narzędzia do sporządzenia komentarza do tych wcale niełatwych i bogatych w teologiczne treści modlitw. Zapewne maryjne tytuły znane były poecie od najmłodszych lat. Oprawione w poetycką ramę, „znizone do metrycznych stóp” *Horologium* oddaje jednak do rąk wykształconych kolegów, sam będąc świeżo upie-

czonym absolwentem teologii. Podobnie z *Carmen saeculare* – słuchali go zapewne profesorowie i znaczne osobistości przybyłe, by świętować Nowy Rok w kaliskim kolegium. Dlatego też piękne tytuły Maryi w poezjach Inesa nie są pustymi, zagadkowymi hasłami, ale zostają wypełnione treścią. Można powiedzieć, że jako duchowny-poeta pisze on do nich swoisty poetycki komentarz, nadając tym pięknym, krótkim, metaforycznym tytułom „rolę obrazotwórczą”³⁰. Trudno więc powiedzieć, iż wczytując się w maryjny cykl, można prześledzić pewien proces dojrzewania Inesa jako chrześcijanina. Od samego początku relacja poeta–Muza jest bardzo osobista i oficjalne tytuły, ukazujące Maryję przede wszystkim jako Orędowniczkę i Pośredniczkę między Bogiem a ludźmi, nabierają prywatnego charakteru, układają się w niejako prywatną litanie.

Ta osobista relacja i atmosfera litanijno-godzinkowej modlitwy przenosi się także na ody, które moglibyśmy nazwać okolicznościowymi, bardziej prywatnymi właśnie. Wydaje się, że powstawały pod wpływem chwili, układając się w niewymuszoną, płynącą z serca modlitwę, co zresztą poeta sam sugeruje, zaznaczając w podtytule jednej z nich, iż jest to *carmen extemporale*, a więc pieśń improwizowana (XXXVIII).

Poeta pomny na litanijne wezwanie, w którym Maryja nazywana jest *Salus infirmorum*, nie waha się szukać u niej ratunku w chwilach szczególnie dla siebie bolesnych. Przyzywa ją w wersach przypominających starożytne modlitwy³¹. Zwraca się do niej z ufnością o *Mater!* (XLIV 3) i wyjawia źródło swego cierpienia; pokazuje spuchniętą dłoń, która przecież zawsze pamiętała, by oddawać należną jej cześć (*memor, memor usque laudum*, XLIV 4). W ten sposób przypomina o relacji łączącej go z przyzywaną Matką (tzw. hypomneza). Czyniąc aluzję do napisanego niegdyś *Horologium* (XLIV 9–11), zaznacza, że ta właśnie dłoń, co prawda niewprawiona wtedy jeszcze w poetyckim rzemiośle, kresliła imię Maryi. Nie na próżno Ines słynie przecież jako *laudum magister* i *vates Marianus* (XLIV 14–15). Dlatego też do Bożej Rodzicielki, która będzie najpewniejszym lekiem (*medicina*) na zranioną prawicę, zwraca się z prośbą o zesłanie ulgi w cierpieniu i o przywrócenie zdrowia, obiecując za to nieustannie bronić jej czci.

³⁰ O podobnych tendencjach w przedstawieniach Maryi w poezji barokowej pisze B. Szymański, *Wizerunek Matki Boskiej w poezji polskiej*, [w:] *Religijność literatury polskiego baroku*, t. V, red. Cz. Hernas, M. Hanusiewicz, Lublin 1995 (*Religijne Tradycje Literatury Polskiej*), s. 39.

³¹ Zob. J. Danielewicz, *Wstęp* [do:] *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. idem, wyd. II zmienione, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Lublin 1984 (BN II 92), s. LXXXI.

Innym razem zaś, gdy poeta podróżował małym statkiem (*navicula*) do Gdańska i nagle wokół zapieniły się odmęty Wisły, przyzywa Władczynię wiatrów i morza (*Diva ventorum pelagisque Praeses*³²). Jako *Stella maris* Maryja jest pewną przewodniczką i opiekunką w czasie pełnej niebezpieczeństw żeglugi. Jako Boża Rodzicielka przewyższa swą potęgą mitycznych opiekunów żeglarzy, Polluksa i Kastora (XXXVII 1–11). Władczą prawicą poskramia wzburzone odmęty Wisły i srogie wichry (XXXVII 12–18). To ona właśnie bezpiecznie prowadzi do najważniejszego i ostatecznego portu, celu ziemskiej wędrówki każdego chrześcijanina (XXXVII 19–30). Kto, jak nie ona, może być pewniejszym ocaleniem wśród niebezpieczeństw, jeśli władna jest sprawić, że w środku lata rzymski Eskwilin pokryje się śniegiem (XXXVIII). Jest także statkiem oraz kotwicą jak dzielna niewiasta z Księgi Przysłów: „Stała się jak okręt kupiecki, z daleka przywożąc żywność swoją” (Prz 31, 14)³³. Staje jako Pośredniczka między Bogiem a ludźmi, przynosząca światu z najdalszych krain (*ultima Insulae*) najpożywniejszy Chleb (*Panis*), swojego Syna, Jezusa Chrystusa (XXXVII 19–20). Niczym przy niej jest wspaniała argolidzka łódź zbudowana przez samą Palladę. Maryję napęlnia bowiem Duch Święty, niesie więc nas do celu przez odmęty ziemskich niebezpieczeństw (XXXVII 24–26).

Motyw Maryi potężnej Wstawienniczki ludzi u Boga pojawia się w poezjach Inesa bardzo często. Jest ona Nadzieją człowieka, największą Nadzieją (*Summa Spei*, I 4), pociechą na ziemskim padole (*unicum solatium*, VII tytuł), przewodniczką w wędrówce przez życie (C 5–8), pełne zwykłych, codziennych, bardzo konkretnych niebezpieczeństw, jak podróż statkiem (XXXVII–XXXVIII) czy przykry wypadek (XLIV), ale też życie będące agonem, nieustanną walką z grzechem i własną słabością, której wynik do końca nie jest pewny (C 9–12). U kresu tej wędrówki i boju staje ona w jasności gwiazd i jako Cesarzowa (*Augusta*) podniebnych przestworzy otwiera przed swoim czcicielem (*cliens*) wrota niebieskiej ojczyzny,

³² Zob. odę Sarbiewskiego, *Ad D. Virginem Matrem. Cum illi dicata navis in Indiam solveret* (II 14, 1).

³³ Motyw ten wykorzystał także i rozbudował Fabian Birkowski w *Kazaniu obozowym o Bagarodzicy* (Kraków 1623), zob. J.T. Maciuszko, *Symbole w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji*, Warszawa 1986, s. 158. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka SJ, tekst poprawili oraz wstępem i krótkimi komentarzami opatrzyli: Stary Testament – ks. S. Styś SJ, Nowy Testament – ks. W. Lohm SJ, wyd. III popr., Kraków 1962.

usianego gwiazdami pałacu (XXVII 21–24). Jako Boża Rodzicielka, trzymająca w swoich ramionach Boga, przed którym leży Księga Życia, występuje w roli poplecznika i obrońcy człowieka stojącego przed majestatem sprawiedliwego Boga. Boży wyrok nie jest kaprysem, ale sprawiedliwym osądem, od którego obciążony zmasą grzechu pierwородnego człowiek nie ma podstaw do złożenia apelacji. Pozostaje mu tylko ufać, że Matka Boga i jego Matka zmieni ostateczny zapis (XXVII 13–20), że ujęty jej prośbą Bóg okaże swemu stworzeniu miłosierdzie.

Zgodnie z programem potrydenckiej odnowy katolicyzmu, w którego centrum znajdował się Chrystus, Niepokalanie Poczęta w maryjnym cyklu Inesa nigdy nie jest sama. Źródło jej blasku stanowi Syn, trzymany przez nią w ramionach (XXIII, XXVII). Nie kwilący z zimna w betlejemskim żłóbku, ale piękny Królewicz, równie dostojny jak jego otoczona chwałą Matka, igrający z gwiazdami zaścielającymi posadzki niebiańskiego pałacu (LXXXVI 65–68), ale też przysły Odkupiciel świata, mający cierpieć na krzyżu, czego zapowiedzią jest między innymi obrzęd obrzezania (LXXXVI 23). Maryja, choć opiewana w pieśni Oblubienica jako piękna Oblubienica (I), jest też Matką trzymającą w ramionach omdlałe, zdjęte z krzyża zakrwawione ciało Syna (I 61–76). Wizerunek Maryi ukształtowany jest więc w poezjach Inesa zgodnie z nauczaniem Kościoła. I mimo pewnych aluzji do jej ziemskiego cierpienia, jest ona przede wszystkim Królową zasiadającą po prawicy Boga (XCIX), zaś wyniesiona do niebieskiej chwały staje jako Pośredniczka między Bogiem a ludźmi. Dlatego poeta raz po raz przyzywa ją jako *non infima Spes suae praedestinationis* [Największa Nadzieja Przeznaczenia, XXVII tytuł].

Biblia

Obok osobiście potraktowanej i twórczo przetworzonej tradycji liturgiczno-kościelnej drugim źródłem inspiracji dla poety była Biblia. Odpowiadało to sugestiom wywodzących się z jezuickich kręgów autorów siedemnastowiecznych poetyk i innych teoretycznych opracowań. Antonio Possevino w *Bibliotheca selecta* (1593), w rozdziale poświęconym urządzeniu szkolnej biblioteki, na pierwszym miejscu zalecał umieszczać Biblię, a tuż obok niej pisma Ojców Kościoła. Jedną z podstawowych umiejętności, jaką kleryk wynosił ze szkoły, była doskonała znajomość Pisma Świętego, co pozwalało

mu zabierać głos w polemikach prowadzonych wówczas z heretykami oraz uprawiać kaznodziejskie rzemiosło.

Biblia była niewyczerpanym źródłem inspiracji dla poetów i pisarzy, o wiele bogatszym i dającym więcej możliwości twórczego wykorzystania niż pogańska mitologia, niż cała bajeczna teologia (*teologia fabulosa*), o czym przekonywał Sarbiewski w swoich wykładach *De perfecta poesi...* (ks. II, rozdz. V). Zwracał on uwagę, że starożytni poeci, naśladowując w swoich utworach nieistniejący świat bogów i bohaterów, nie tworzyli prawdziwej, zgodnej z definicją Arystotelesa poezji, bo „jeśli [...] poezja jest [...] naśladowaniem tylko tego, co możliwe, to zaś, co oni uważali za fakty, co więcej, za fakty mogące się powtórzyć, na wzór których jako ogólnych możliwości kształtowali swoje pomysły, nie tylko nie istniało, ale naprawdę jest wręcz niemożliwością i zawsze nią było [...], wynika stąd oczywiście, że ci poeci zajmowali się niemożliwościami, a co za tym idzie, że nie byli poetami”³⁴.

XVII wiek przyniósł również niesłychany rozwój egzegezy biblijnej. W centrum zainteresowania znalazł się Stary Testament, dający więcej możliwości interpretacyjnych ze względu na liczne niejasne i niewyjaśnione miejsca. Wszystko można było odczytywać w sposób metaforyczny. Szukać objaśnień, opatrywać pomysłowymi komentarzami. Za szczególnie inspirujące uważano: Księgę Rodzaju, Księgę Wyjścia, Księgę Daniela, Księgi Królewskie, Księgę Hioba. Z Nowego Testamentu sięgano przede wszystkim po Apokalipsę świętego Jana³⁵.

Pieśń nad Pieśniami cieszyła się tak wielkim zainteresowaniem w znacznej mierze dzięki pismom dwóch wielkich mistyków XVI wieku, świętego Jana od Krzyża i jego *Pieśni duchowej* oraz świętej Teresy z Ávila. Zmysłowa miłość oblubieńców z Kantyku Salomona odczytywana była jako alegoria doskonałej, oblubieńczej miłości, jaką Chrystus darzy duszę człowieka. Dzięki nurtowi mistycznemu ciało i zmysły zostały uświęcone. Zgodnie z biblijną antropologią człowiek zaczął być postrzegany jako jedność duszy i ciała³⁶. Te dwa elementy już nie były przeciwstawne, ale tworzyły harmo-

³⁴ M.K. Sarbiewski, *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus. O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954 (*Biblioteka Pisarzy Polskich* 4), s. 38.

³⁵ Zob. K. Obremski, *Barokowa teoria imitacji Biblii. Hozjusz – Possevino – Sarbiewski*, [w:] *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 56–57.

³⁶ Zob. M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, s. 263.

nijną całość. Piękno fizyczne nie było tylko odbiciem piękna wewnętrznego, zalet i cnót duchowych, zgodnie ze słynną interpretacją Pieśni nad Pieśniami Orygenes, ale stało się pięknem samym w sobie³⁷.

Maryja w odach Inesa łączy w sobie wizerunek Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami, *Immaculaty* z Apokalipsy świętego Jana oraz Mądrości Bożej ze starotestamentowych ksiąg: Przysłów oraz Mądrości Syracha. W ten sposób ukazuje się w pełni swej chwały (I). Na podstawie fragmentów z Eklezjastyku oraz z Księgi Rodzaju zostaje jej przydany „rodowód” Bożej Mądrości. Oblubieniec wersetami z Kantyku Salomona opisuje jej piękno fizyczne, które zgodnie z tradycją średniowiecznych *descriptions membrorum* odzwierciedla równocześnie jej piękno duchowe. Na końcu pieśni Oblubienica Maryja ukazuje się jako Niewiasta z Apokalipsy, która swą stopą miażdży szatana (I 145–152). „Dobieranie” elementów z różnych źródeł pozwala na stworzenie pełniejszego wizerunku *Immaculaty*.

W roślinnych metaforach i obrazach pojawiających się w odach oraz godzinkowych hymnach raz po raz pobrzmiewają też psalmy Dawidowe, w których cała przyroda, wszelkie stworzenie wezwane jest, by głosić chwałę swego Stwórcy. Na to biblijne obrazowanie nakładają się znane z wierszy starożytnych poetów opisy *locus amoenus*. W *Horologium* „roślinne” metafory wyzwalają poetycką wyobraźnię, w odach natomiast poeta chętnie sięga do tytułów Maryi, które pozwalają przedstawiać ją jako Panią przyrody, zarówno tej groźnej i nieprzyjaznej człowiekowi (XXXVII), jak i tej sielskiej, bukolicznej (*Horologium*, XVII). W odzie *Do czerwca (Ad Iunium)*, XI) opis letniej aury poeta kończy wezwaniem do Maryi, której zawsze towarzyszy orszak pięknych kwiatów, powiew łagodnych wiatrów, szmer poruszanych wiatrem liści; której urodzie nie dorównują ani śnieżnobiałe lilie, ani czerwone róże. Bukszpanowa lira sama wyrzywa się, by wypełnić przestworza dźwiękiem wydobywającym się z jej strun (XI 106–108). Wiatr sam na chwałę Maryi upomina pieśni i struny, by pospieszyły oddać jej cześć (XI 109–112). Poeta nie jest samotnym śpiewakiem: przy szmerze poruszanych wiatrem ziół wtóruje mu upersonifikowany czerwiec, nucą rzeki, na wielu cytrach przygrywa Echo (XI 113–116). Poeta oddaje w słowach całe bogactwo pokrytej letnim kwieciami łąki. Jej piękno i przepych odbierane są wszystkimi zmysłami: skórę muska wiatr, do nozdrzy dociera zapach ziół, a przestworza wypełniają się dźwiękiem pieśni.

³⁷ Zob. eadem, „Świadectwo zmysłów” w poezji religijnej XVII wieku, [w:] *Literatura polskiego baroku...*, s. 351–357.

Maryi nie mogło też zabraknąć we wspaniałych podkrakowskich ogrodach królewskich, gdzie w otoczeniu różnobarwnych kwiatów zakwita jako *rosa Mystica* (LXXXI 91). Architektem tych ogrodów jest sam Bóg (LXXXI 185–222). Poeta, wchodząc na te usiane kwiatami łąki, przyzywa do siebie Feba, zachęca, by wraz z Muzami porzucił skaliste szczyty Parnasu i zszedł do królestwa wiosny (LXXXI 1–10). Gdy jednak autor przechadza się po ogrodach i widzi całe ich bogactwo, wdycha ich zapach roznoszony przez letnie wiatry, zwalnia bóstwo z jego obowiązków, bowiem chwałę swojemu Ojcu mają oddawać kwiaty i Chloris swym kwitnącym głosem (*florulentes voces*, LXXXI 215–218). Na koniec zaś, wyczerpany tą wędrówką, prosi o siły swą Opiekunkę, Dziewicę i Matkę (*Virgo et Parens*), stającą po posadzce niebieskiego królestwa (LXXXI 223–226).

Antyk

Wszystkie maryjne tematy zostają ubrane w bogatą i piękną szatę dorobku pogańskiej kultury. Pierwszym, zwracającym uwagę antycznym elementem jest bogactwo zastosowanych miar metrycznych: jest ich aż dziewięć; przeważają wśród nich strofy saficka i alcejska. Niektórzy zarzucali poecie przesadne cyzelowanie swych wierszy, on jednak starał się dorównać mistrzom w tej materii, bowiem zasługiwała na to Muza i Patronka jego poezji. Zresztą, jak można się przekonać po wnikliwszej lekturze, poeta nie zatrzymuje się tylko na tej doskonałej formie. Jego poezje nie należą wcale do łatwych. Głowę zaprzętały mu nie tylko długości stóp metrycznych. Niemal każdy wyraz sprawia wrażenie odsyłacza do tradycji, już to biblijnej, już to pogańskiej. Zdaje się nieść w sobie więcej niż jedno znaczenie, zdaje się ubrany w jakiś kontekst.

Autor pełnymi garściami czerpie z bogatego skarbcza antycznej mitologii, literatury oraz historii. Czyni to między innymi w krótkich *refutationes*, których szczególnie dużo znalazło się w młodzieńczym *Carmen saeculare* (LXXXVI). Maryja jako zwycięska palma (LXXXVI 105) ocenia skronie poety. Odrzuca on wawrzynowe gałązki (*laurea brachia Daphnidis*), gałązki ze świętych dębów Zeusa w Dodonie oraz złote jabłka wykradzione z hesperyjskiego ogrodu przez Herkulesa (LXXXVI 101–104). Woli wieniec z róż i czystych lilii (LXXXVI 105–108). Nie potrzebuje źródeł wytryskujących spod kopyt Apollinowego Pegaza (LXXXVI 137–138), gdy Ma-

ryja jako źródło (*Fons*), jako studnia (*Puteus*) daje mu przystęp do źródeł żywej wody (LXXXVI 139–140).

Pierwsze słowa poety w całym zbiorze to także swoista *refutatio*: nie chce szukać laurowych wieńców, towarzystwa śmiejącego się Feba i jego zastępu Muz, nie zależy mu, by zająć miejsce na szczytach Pierii (I 5–8). Znalazł bowiem lepszą Muzę (*melior Thalia*, I 4–5), a zarazem Patronkę i Opiekunkę (nazywa się jej klientem – *cliens*).

W wielu odach jednak autor rezygnuje z tego toposu odżegnywania się od spuścizny pogan, pewny, że cała kultura chrześcijańska stoi ponad nią. Dlatego tak odważnie zestawia Maryję z mitologicznymi opiekunami żeglarzy, Polluksem i Kastorem (XXXVII), nie waha się uczynić z niej nowego Marsa (XVII 21–24, LXXXVI 81–100), a nawet nazywa Cyntią, prowokacyjnie kierując myśl czytelnika do ukochanej Propercjusza (LII)³⁸. Motyw ożywionej przyrody każe mu przywołać opowieść o utalentowanym śpiewaku Orfeuszu, który grą na swej lutni potrafił oczarować całą przyrodę, ba, nawet siejących postrach mieszkańców niedostępnej krainy cieni. Poeta nie tylko nazywa siebie drugim Orfeuszem (*alter Orpheus*), ale niejako sam czyni się bohaterem mitu o trackim śpiewaku (XVII 69–84).

Cały maryjny cykl to także nieustanny dialog prowadzony ze spuścizną Horacego, którego *Carmina* obecne są w zbiorze nie tylko jako wzorce doskonałej formy dla pobożnych pieśń³⁹. *Explicite* poeta ustosunkowuje się do jego twórczości w przedmowie do zbioru. Wskazuje jednak na horacjańskie inspiracje także poprzez cytaty, które wykorzystuje jako swoiste odsyłacze do konkretnych ód Rzymianina⁴⁰. Najbardziej znaczące nawiązania pojawiają się jednak jakby między wierszami, nie zostają wypowiedziane na głos. Najważniejsze jest napięcie pomiędzy spuścizną Wenuzyjczyka a polskiego *vates Marianus*, który pełen szacunku i podziwu spogląda na dorobek wielkiego poprzednika, ale odważnie pokazuje, że jest lepszy, że go przewyższa. Dlaczego? Bo jest chrześcijaninem, co więcej, *vates Marianus*. Cała duma i przekonanie Inesa o wartości własnej poezji wynikają właśnie z przeświadczenia o wyższości całej kultury chrześcijańskiej nad pogańskim dziedzictwem. Nie boi się on stanąć na Parnasie w towarzy-

³⁸ Pisze o tym K. Stawecka, *La Poésie Religieuse Latine du XVII^e siècle en Pologne*, „Roczniki Humanistyczne” 1978, XXVI, z. 3, s. 68.

³⁹ O horacjanizmie w twórczości Alberta Inesa zob. J. Budzyński, *Horacjanizm w literaturze polsko-lacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985, s. 199–207.

⁴⁰ Por. odę XXXVII oraz LXIX.

stwie Horacego czy Wergiliusza (LXIX 30–32), bowiem zdaje sobie sprawę, iż jego maryjne pienia nobilitują ojczyznę pogańskich poetów:

[...] te Castalias scribo per areas
Parnassum titulis nobilitans tuis.
XXVII 13–14

[piszę o tobie pośród niw Kastalii, / zaszczycając Parnas twymi tytułami]

Gdy opisuje królestwo poezji (*regia aula*) – Parnas zieleniejący się od kobierców utkanych z pieśni, miejsce, gdzie spod kopyt skrzydlatego Pegaza wytryskują dające natchnienie źródła, gdzie szemrzą wody Kastalii (LXIX 1–8) – nie omieszka wspomnieć, że ponad nim znajduje się przybytek niebian (LXIX 21–25).

Do ojczyzny poetów dostaje się niesiony na skrzydłach Nota i w powozie samego Cyntiusa-Apolla (LXIX 9–10). Stamtąd może spoglądać na ziemię, stamtąd roztaczają się przed nim widoki niedostępne zwykłym śmiertelnikom. Nie wywołują one w nim jednak zachwyty, co więcej, ze smutkiem zdaje się ogarniać wzrokiem całą nędzę świata (LXIX 11–20). Jego lutnie milczą. Poetycki talent rozbudza się dopiero na widok niebieskich przestworzy. Patrząc wysoko na niebieskie sklepienie, znajduje swą Muzę i Opiekunkę, którą tytułuje Bożą Rodzicielką. Gardzi powszechnymi wyrazami poetyckiej sławy, gardzi tłumem, który będzie go sobie pokazywał na ulicy (LXIX 46–49). Jako maryjny wieszcz zanuci prawdziwszą pieśń (*dixero verius*, LXIX 51). Prawdziwej też pragnie sławy, a ta nie brata się z ciżbą, ale uchodzi wysoko w przestworza:

Vera laus plebem fugit et remotas
Incolit nubes.
LXVII 5–6

[Prawdziwa sława umyka przed pospólstwem i zamieszkuje wysokie niebiosy.]

On sam i cała jego twórczość znajdują się w rękach przemożnej Opiekunki i Muzy, dlatego kieruje do niej słowa: „Quod spiro et (si placeo) tuum est” [To, że oddycham (i że znajduję uznanie), jest Twoją zasługą] (LXIX 52), powtarzając je niemal dosłownie za Wenuzyjczykiem, który niegdyś wypowiedział je do pogańskiego bóstwa⁴¹.

⁴¹ Zob. pieśń Horacego *Quem tu, Melepomene, semel...* (IV 3, 24).

Złożona w tej pieśni deklaracja raz po raz powraca we wszystkich maryjnych odach: od pierwszych wersów kantyku Oblubieńca po godzinkową *Dedicatio*. Poeta zdaje się cały czas z utęsknieniem spoglądać w niebo, na którym wypatruje swojej Muzy, swojej Jutrzenki, swojego Księżycza – Luny i Cyntii, Gwiazdy Zarannej i Słońca. Maryja patronuje jego poezji, roztaacza nad nim swą opiekę o każdej porze dnia i nocy (VII 31–38). Nazywana Księżycem nie jest zmienną Luną, symbolem niestałości, płochliwości, niezównoważenia⁴², bowiem źródłem jej światła i blasku jest światło samego Boga. Sama też jaśnieje jak słońce i niczym Helios wiedzie po niebieskim sklepieniu rumaki ciepła i światłości (VII 31–40). Nie ma takiego miejsca na ziemi, do którego nie dotarłby jej blask. Jaśnieje ona swymi cnotami. Dostarcza życiodajnego światła, dlatego przed jej promieniami pierzchają wszelkie troski i strapienia, cichną zwodnicze podszepty (*seditiosa suspiria*, VII 15–16), cichnie płacz, serce opuszczają niespokojne myśli, a głowa znów pełna jest twórczych pomysłów, mija czas poetyckiej posuchy (VII 13). Poety nie przerażają też apokaliptyczne wizje, zamęt panujący w świecie przyrody (VII 19–24). Staje ponad wszystkim i pomimo nachodzących go nieraz lęków pewnie używa swego pióra, bo mroki ciemnej nocy rozjaśnia mu swym światłem Maryja (VII 29–42).

Ona jest lepszą Muzą dla swoich podopiecznych (I 4–5). Czy bowiem któraś z greckich Pieryd, rzymskich Gracji może równać się z Bożą Mądrością? U kogo szukać pewniejszego źródła natchnienia? Maryja jest tą, która od dawna znajdowała się w Bożym zamyśle, która towarzyszyła Mu jeszcze przed stworzeniem świata (XCIII 34–36).

⁴² Starożytna symbolika Księżycza (*Luna*) była zdecydowanie negatywna. W znacznej mierze przekonanie takie ukształtowało się na podstawie zmieniającej się postaci księżycza w różnych jego fazach. Matka Luny, gdy ta zwróciła się do niej z prośbą o uszycie dla niej tuniki, odpowiedziała: „jakże mogę, skoro raz jesteś w pełni, to znów zwężasz się w rogi, wreszcie stajesz się połową”. Tę mitologiczną opowiastkę przytacza Sarbiewski, opatrując takim komentarzem: „Zaiste, nie ma żadnej miary dla człowieka głupiego, który zmienia się jak księżyc, a nawet dla pochlebcy, który błyszczy cudzym światłem, podobnie dla niestałego, który na wzór księżycza już to spogląda na ziemię, już to na niebo, tak że bardzo słusznie przedstawia się głupców również z dwoma rogami” (*Dii gentium. Bogowie pogan*, oprac. i tłum. K. Sta wecka, Wrocław 1972 (*Biblioteka Pisarzy Polskich* 20), s. 372–373). Symbolika ta w kontekście słów z dwunastego rozdziału Apokalipsy świętego Jana nabiera innego znaczenia w tradycji chrześcijańskiej. Jak tłumaczy Sarbiewski: „Duch Św. umieszcza księżyc pod stopami Matki Dziewicy, gdyż nie może być żadna wspanialsza ozdoba dla stóp naszych, jak wszelkie bogactwa i to wszystko, co innych ma wielkie znaczenie, np. korony, a nawet w zestawieniu ze sprawami boskimi, same gwiazdy” (*ibidem*, s. 377).

Poeta jednak na początku jakby nie wierzył w swoje siły, nie czuł się godny opiewania tak dostojnej osoby. Zdaje się to sugerować ciekawa konstrukcja pierwszej, inwokacyjnej ody, *Dei Matri Virgini coelestis Sponsi Canticum ex Canticis Canticorum depromptum*, pieśni w pieśni. Jakby autor nie ośmielał się przemówić własnymi słowami, dlatego sięga do pięknych starotestamentowych wersetów. Co prawda najpierw decyduje się na śmiało przedsięwzięcie, sugerując, iż zachęciła go do tego sama jego Pani, pozwoliła bowiem, by mówił o sobie „Maryjny wieszcz” (*vates Marianus*, I 11) i „poeta” (*poeta*, I 12). Dlatego – choć świadomy, że talent jego liry nie dorównuje lirze Sarbiewskiego ani Baldego (I 12–16) – postanawia zaśpiewać dla Maryi. Przyzywa Gracje, każe im przysiąc do strun i ożywić je dziewczymi pieśniami (*virginea metra*, I 20). Okazuje się jednak, że zabrakło pewności, zaczynał zbyt nieśmiało, bowiem nagle przygotowania przerwał dźwięk dochodzący z pogodnych przestworzy (*serenus aether*, I 23). Zjawia się Oblubieniec (*Sponsus*). Poeta ponagla więc Gracje, by pozostawiły lutnie, a lira zaprzestała prostych pieśni (*plebeium carmen*, I 27). Ustępuje miejsca natchnionemu śpiewakowi (*sacrum entheus*, I 29) i w milczeniu słucha jego pieśni, chłonąc wzrokiem piękno opisywanej adresatki.

Gdy w przestworzach rozlegają się ostatnie dźwięki pieśni Oblubieńca i pobrzmiwa rozgadana lira (*loquax barbiton*, I 153), pienia podejmują gwiazdy. Chwytają za liry i formują taneczny korowód światła. I mimo iż tworzą go całe kohorty gwiazd (XXVII 5–8) i ciał niebieskich (XLIV 6–8), nie są one w stanie stłumić blasku bijącego od Maryi. Wtedy dopiero do tego rozśpiewanego i jaśniejącego orszaku ośmiela się dołączyć także poeta. Jeszcze raz zaczyna swoją pieśń.

Maryja nastraja lutnię poety, jest jego nauczycielką, dzięki niej zyskuje poważanie (*reverentia*, VII 45–50). Poeta jednak wybiera ją nie tylko na patronkę swej twórczości. Nazywa *mensura Voti* (VII 6), pełnią (*totum*), spełnieniem, do którego dąży jako poeta, a przede wszystkim jako chrześcijanin; pragnie, by to ona była sensem tego, co robi, sensem całego jego życia. Nie potrzebuje niczego więcej, ona wystarcza bowiem za wszystko (*Unica pro cunctis mihi sufficis omnia, Virgo*, VII 41).

Wskazanie dwóch wielkich skarbców tradycji, z których czerpał Ines, pozwala wprowadzić pewien porządek do krótkiej charakterystyki maryjnej twórczości poety. Dokonanie tego zróżnicowania to pierwszy odruch, pierwsza refleksja czytelnika i badacza poezji jezuitę. Wraz jednak z coraz wnikliwszą lekturą okazuje się, że trzymanie się wyznaczonego schematu wcale nie jest

łatwe, że poezja ta wymyka się swoistemu rozkładaniu na czynniki pierwsze. Przypomina ona polifoniczny utwór, w którym dominuje to jeden, to znów drugi głos, zazwyczaj jednak dają się słyszeć wszystkie i śledzenie tylko jednego mija się z celem, ztraca się bowiem w ten sposób piękno i harmonię całej kompozycji. Taka właśnie jest twórczość Inesa: poeta niezwykle umiejętnie łączy elementy tradycji judeochrześcijańskiej i pogańskiej. Pod jego piórem wszystko układa się w doskonałą, ale wcale niełatwą, niezwykle erudycyjną całość – modlitwy przeplatające się z biblijnymi wersetami zostają oprawione we wspaniałą dorobek pogańskiej kultury.

O Albercie Inesie i jego dziełach (wybrane pozycje):

- A. Borysowska, *Albert Ines (1619–1658): jezuicki „vates Marianus”* [w druku].
- A. Borysowska, *Antyczna pszczoła na słowiańskiej łące. XVII-wieczne poglądy na źródła poezji na przykładzie pieśni Alberta Inesa „Ad apem”*, [w:] *Świat Słowian w języku i kulturze VII. Literaturoznawstwo*, Szczecin 2006, s. 21–25.
- A. Borysowska, *Marian Poetry by Albert Ines*, [w:] *Pietas Umanistica. Neo-Latin Religious Poetry in Poland in European Context*, ed. P. Urbański, Frankfurt am Main 2006, s. 189–200.
- J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce polsko-łacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985.
- E. Buszewicz, *New Wine in Old Amphoras: Traditional Christian Prayers in Polish Neo-Latin Poetry. From Paul of Krosno to Albert Ines*, [w:] *Pietas Umanistica. Neo-Latin Religious Poetry in Poland in European Context*, ed. P. Urbański, Frankfurt am Main 2006, 41–50.
- J.S. Gruchała, *Drugie oblicze Wespazjana Kochowskiego (O jego poezji łacińskiej)*, „Ruch Literacki” 1992, 33, z. 5 (194), s. 471–483.
- J.S. Gruchała, *Poezja jezuitów czy poezja jezuicka? Od parodii horacjańskiej do elogium*, [w:] *Maciej Kazimierz Sarbiewski i jego epoka. Próba syntezy*, red. J.Z. Lichański, Pułtusk 2006, s. 29–45.
- I. Lewandowski, *Antyk w „Lechiadzie” Alberta Inesa (1620–1658)*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 1977, III, s. 181–192.
- B. Milewska-Ważbińska, *Poezja polsko-łacińska czasów Sarbiewskiego*, [w:] *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, red. J. Bolewski, J.Z. Lichański, P. Urbański, Warszawa 1995, s. 51–63.
- A. Nowicka-Jezowa, *Poezja jezuicka po Sarbiewskim – zarys dróg twórczych*, [w:] *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, red. J. Bolewski, J.Z. Lichański, P. Urbański, Warszawa 1995, s. 165–188.

- B. Otwinowska, *Elogium – „flos floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 148–184.
- M. Piskała, *Boże miłości i wstydlive dowcipy. Studia nad epigramatyczną twórczością Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Alberta Inesa*, Warszawa 2009.
- M. Piskała, *Autotematyczne epigramaty Alberta Inesa na tle tradycji europejskiej*, [w:] *Scripta manent. Świadomość twórcza pisarzy epok dawnych*, red. J. Gładzowski i M.M. Kacprzak, Warszawa 2007 (*Seminaria Staropolskie* 2), s. 95–135.
- M. Piskała, *Epigramatyczna twórczość Alberta Inesa i jej klasyczne wzory*, „Barok” 2003, X, nr 1 (19), s. 71–90.
- K. Puchowski, *Jezuickie kolegium i konwikt szlachecki w Kaliszu. Ze studiów nad edukacją w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Jezuici w przedrozbiorowym Kaliszu. Materiały z sympozjum poświęconego 400-leciu konsekracji kościoła pod wezwaniem świętych Wojciecha i Stanisława w Kaliszu*, red. M. Bigiel, Kalisz 1996, s. 27–54.
- S. Rzepiński, *Kilka słów o życiu i pismach Alberta Inesa*, Wadowice 1895.
- T. Sinko, *Poezja nowołacińska*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. I, wyd. II, red. W. Bruchnalski i in., Kraków 1935, s. 121–123.
- K. Stawecka, *La Poésie Religieuse Latine du XVII^e siècle en Pologne*, „Roczniki Humanistyczne” 1978, XXVI, z. 3, s. 63–72.
- K. Stawecka, *W kręgu Sarbiewskiego – liryka Alberta Inesa*, „Roczniki Humanistyczne” 1994, XLII, z. 3, s. 113–127.
- J. Zaborowska-Musiał, *Teologiczno-polemiczny aspekt epigramatów maryjnych Alberta Inesa (na przykładzie Classis I czwartej centurii „Acroamatum epigrammaticorum”)*, „Terminus” 2006, 8, z. 1, s. 63–82.