

MANUELA MACIOŁEK

Uniwersytet Wrocławski, Polska  
manuela.maciolek@wp.pl

## Modlitwa ciała — o zmysłowej postaci świętości w *Lutni czeskiej* Adama Michny z Otradovic

Świadomość człowieka baroku kształtowała się w odniesieniu do odkryć przełomu XVI i XVII stulecia. Pozyskana wiedza o różnorodnych nieskończonościach wyzwoliła potrzebę skonfrontowania w nowym kontekście własnego istnienia, własnej (nieskończonej) małości z (nieskończoną) wielkością<sup>1</sup>. Naturalnym następstwem tego pragnienia stała się konieczność zajęcia stanowiska wobec problemu przemijalności, cielesności, śmierci, wartości transcendentnych. Efektem kontemplacji doczesności ludzkiej egzystencji z kolei był z jednej strony strach przed śmiercią, z drugiej zaś pragnienie śmierci rozumianej jako konieczne stadium w drodze ku światu niebiańskiemu, ku bezpośredniemu obcowaniu z Bogiem<sup>2</sup>.

Człowiek epoki przeciwieństw żyje zatem w poczuciu niestałości, w zawieszaniu między pragnieniem istnienia tu i teraz a tęsknotą za połączeniem z Bogiem, trwa pomiędzy piekłem i niebem, między naturą i Absolutem, pomiędzy dwiema otchłaniami — Nicością i Nieskończonością<sup>3</sup>, między swoją cielesnością i duchowością<sup>4</sup>. *Memento mori* oraz przejęta ze średniowiecza idea *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* determinuje ludzkie istnienie, ale w tle zdaje się mimo wszystko pobrzmiewać Horacjuszowskie *Non omnis moriar*: istota ludzka drży ze strachu i — jednocześnie — z zachwytu nad własną cudownością. Wszak ciało ludzkie, które „dopiero co było niedostrzegalnym punktem w świecie [...]”

<sup>1</sup> J. Pelc, *Barok — epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 73.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 143. Zob. też J. Vašica, *České literární baroko*, Praha 1995, s. 9–11; Z. Tichá, *Adam Václav Michna z Otradovic*, Praha 1976, s. 12–13.

<sup>3</sup> J. Pelc, *op. cit.*, s. 137.

<sup>4</sup> Wszelkie podkreślenia w tekście, jeśli nie zostało zaznaczone inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

— pisze Pascal w swoich *Myślach* — stało się obecnie kolosem, światem lub raczej wszystkim w stosunku do nicości, do której niepodobna dotrzeć<sup>5</sup>. Ciało ludzkie, postrzegane w baroku jako utworzone z żywiołów, stanowiących również podstawowe tworzywo wszechświata, czyniło istotę ludzką cudem, analogiem kosmosu — „małym światem”<sup>6</sup>.

Człowiek jako „mały świat” w roli bohatera lirycznego jest w baroku w dużym stopniu analogią bohatera biblijnego — istnieje uwikłany w doczesność, ale zasadniczy wątek swojej biografii przeżywa w wymiarze wertykalnym, pozostając w nieustającym, subiektywnym odniesieniu do Boga, i ta ciągła relacja otwiera jego cielesność na transcendencję. Jak pisze Mirosława Hanusiewicz, „zwrócony ku Bogu człowiek nie może być wyłącznie materialny, choć jest ciałem”<sup>7</sup>.

Fascynacja sferą somatyczną jest owocem opisanych tu paradoksów. Realizuje się ona między innymi w barokowej poezji religijnej o charakterze mistyczno-erotycznym przez nakładanie się obszarów: doznań sensualnych i *sacrum*. Świętość w poezji mistyczno-erotycznej zyskuje postać zmysłową.

W analizie *Lutni czeskiej* (*Loutna česká*, wydana prawdopodobnie w 1653 roku, zachowany odpis pochodzi z roku 1666) Adama Michny z Otradovic (około 1600–1676) posługuję się pojęciami wymagającymi zdefiniowania. Mówiąc zatem: „poezja religijna”, mam na myśli jej tematykę oraz obecność elementów sakralnych<sup>8</sup>. Określając z kolei poezję religijną jako mistyczną, nawiązuję generalnie do pojęcia mistyki. Niepotrzebne wydało mi się obszernie relacjonowanie filozoficznych i literaturoznawczych konotacji tego pojęcia; na użytek niniejszego studium wystarczy przypomnieć, że mistyka jako taka ma swoje korzenie w naukach ojców Kościoła (Grzegorz Wielki, św. Augustyn — przełom IV i V wieku); przede wszystkim wyrasta z nauk Bernarda z Clairvaux oraz Hugona a Sancto Victore i jego ucznia Richarda (XII wiek). W XIII wieku rozwinęła się pod wpływem dwóch nowych zakonów: dominikanów i franciszkanów. Erotycyce mistycznej dały początek poglądy właśnie Bernarda z Clairvaux, on bowiem nauczał jako pierwszy o świętym połączeniu duszy ludzkiej z Chrystusem. Od strony terminologicznej podstawowym źródłem tego rodzaju mistyki jest *Pieśń nad Pieśniami*, która w rzeczywistości należy do ludowej twórczości orientalnej, a włączono ją do Biblii w przekonaniu, że jest to dzieło Salomona<sup>9</sup>.

Doświadczenie mistyczne w poezji nie tylko barokowej zwykle rozumiane jest jako ekstaza i łączone z pojęciem tzw. zmysłów duchowych. Z odnie-

<sup>5</sup> J. Pelc, *op. cit.*, s. 74.

<sup>6</sup> *Malý svět* jest člověk — ten wymowny tytuł nadał wydanej w roku 1995 edycji czeskich utworów prozatorskich epoki baroku czeski barokolog Miloš Sládek. Zob. M. Sládek, *Malý svět jest člověk aneb výber z české barokní prózy*, Jinočany 1995. Zob. też M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, s. 91.

<sup>7</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 220.

<sup>8</sup> Tę nieskomplikowaną, acz precyzyjną definicję poezji religijnej formuluje M. Hanusiewicz. *Ibidem*, s. 30.

<sup>9</sup> Por. Z. Tichá, *op. cit.*, s. 16–18.

sieniem do zmysłów duchowych mamy jednak również do czynienia w poezji opisującej akty mistyczno-erotyczne, które z ekstazą się nie łączą. W takich przypadkach można mówić o „alfabecie zmysłów” przenoszącym punkt ciężkości na interpretację oblubieńczą aktu duchowego zjednoczenia się z Bogiem<sup>10</sup>.

Doktryna zmysłów duchowych wywodzi się z koncepcji Orygenesusa (przełom II i III wieku), według której zmysły te są zmysłami serca, zmysłami boskimi, zmysłami człowieka wewnętrznego, sublimującymi się w procesie stopniowego pokonywania zmysłów cielesnych. Rozkosz obcowania z Bogiem jest dana tym, którzy pokonają tudzież opanują te pierwsze, a „uruchomią” te drugie. Tym sposobem zmysły duchowe stają się narzędziami poznania mistycznego. W rozumieniu św. Bonawentury (XIII wiek) z kolei, który doktrynę zmysłów sformułowaną przez Orygenesusa kontynuował, zmysły duchowe stanowią akty kontemplacji „będące ożywieniem i zastosowaniem najdoskonalszego *habitus* duszy pozostającej w stanie łaski”, inaczej mówiąc, zmysły duchowe są „pobudzeniem najdoskonalszych zasad habitualnych”<sup>11</sup>. Po przejściu przez kolejne etapy życia duchowego (oczyszczenie, oświecenie, udoskonalenie) człowiek osiąga błogosławiony stan głębokiego spokoju, otwierający drogę do życia duchowego (kontemplacyjnego), które prowadzić można dzięki aktom kontemplacji, czyli właśnie zmysłom duchowym<sup>12</sup>. Doktryna zmysłów duchowych pojawiała się u wielu jeszcze średniowiecznych teologów, potem u mistyków hiszpańskich i ascetów. Została również przejęta przez twórców epoki baroku<sup>13</sup>.

Pisząc o zmysłowej postaci świętości w *Lutni czeskiej* Adama Michny z Otradovic, korzystam z metody, proponowanej przez Mirosławę Hanusiewicz, opartej właśnie na koncepcji zmysłów duchowych<sup>14</sup>. Polska badaczka dowodzi, że

w barokowym widzeniu ciała ludzkiego najbardziej daje o sobie znać swoista hipertrofia zmysłów. Literackim wyrazem tej „antropologicznej modyfikacji” są między innymi często spotykane w poezji barokowej (zwłaszcza w II połowie XVII wieku) strategie opisu oparte na schemacie kompozycyjnym pięciu zmysłów. O rozkoszach świata doczesnego mówi się podporządkowując je pięciu zmysłom, podobnie [w podporządkowaniu pięciu zmysłom, tyle że w rozumieniu metaforycznym] zachwala się rozkosze duchowe i radości przyszłego bytowania w niebie, a przestrzega przed zmysłowymi cierpieniami w otchłaniach piekieł<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 131.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 123–129.

<sup>12</sup> Zob. też Z. Tichá, *op. cit.*, s. 17.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>14</sup> Zawartymi w tytule niniejszego artykułu sformułowaniami „zmysłowa postać świętości” i „modlitwa ciała” posługuje się Mirosława Hanusiewicz w cytowanej tu pracy *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*.

<sup>15</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 101.

Analizę *Lutni czeskiej* przeprowadzam, stosując stałe odniesienie do pięciu zmysłów w rozumieniu cielesnym i duchowym<sup>16</sup>.

Kryterium doboru tekstu był fakt, iż *Lutnię czeską* uznać można za jedyny w swoim rodzaju przykład religijnej poezji mistyczno-erotycznej w barokowej literaturze czeskiej<sup>17</sup>. Poza tym *Lutnia czeska* oceniana jest jako najbardziej wartościowy w dorobku Michny zbiór pieśni. Kompozycyjnie cykl oparty jest na schemacie mistycznych zaślubin; można go rozdzielić na trzy części odzwierciedlające etapy wiodące do duchowego wesela (odpowiadające etapom z jednej strony tradycyjnego wesela, z drugiej zaś analogiczne do trzech etapów duchowej sublimacji opisywanych przez św. Bonawenturę). Zbiór rozpoczyna się zatem od wyboru narzeczonej, dalej następują swaty ze zwyczajowym wychwalaniem cnót cielesnych i duchowych przyszłej panny młodej, kulminacją tej części jest symboliczny wykład pierścienia ślubnego z perłami na cześć cielesnych i duchowych walorów Oblubienicy i Oblubieńca. W drugiej części zbioru autor przesuwając punkt ciężkości na sferę duchową, emocjonalną (duchowe oczyszczenie), co determinuje sposób opisu pary młodej. Mowa jest o ustanawianiu wiana, które ma jednak wymiar duchowy, niematerialny, oraz o wysyłaniu niebiańskich drużbów. Wreszcie część ostatnia — ozdabianie głowy Panny młodej ślubnym wieńcem, nadejście narzeczonego i same zaślubiny<sup>18</sup>.

Zbiór uzupełniają jeszcze dwa utwory: *Domáci vojna mezi duší a tělem* — o charakterze sporu duszy z ciałem, w którym zgodnie z konwencją chodzi o ustalenie, kto winny jest grzechu, oraz *Smutek bláznivých panen* oparty na biblijnej przypowieści o pięciu pannach mądrych i pięciu nieroztropnych. Oba nie wchodzą bezpośrednio do zamkniętego cyklu „weselnego”<sup>19</sup>.

Cykl pieśni zawartych w *Lutni czeskiej* ideowo opiera się na swoistym paradoksie: z jednej strony bardzo silnie pobrzmiewa tu stereotyp platoński zakładający niższość ciała, rozumianego jako więzienie, względem substancjalnie

<sup>16</sup> M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004, s. 79.

<sup>17</sup> Warto tu nadmienić, że generalnie tematyka mistyczno-erotyczna w literaturze czeskiej epok dawnych pojawiała się sporadycznie. W średniowieczu — w *Legendzie o św. Katarzynie*, w pieśni *Otep myrrhy*, nawiązującej do *Pieśni nad Pieśniami*, pośrednio także w przekładach Tomáša ze Štítneho. W baroku obok Michny drugim świeckim przedstawicielem mistyki erotycznej w liryce religijnej jest Felix Kadlinský (*Zdoroslaviček*, który jest właściwie tłumaczeniem niemieckiego oryginału), tematykę tę odnajdziemy też u Bedřicha Bridla, Václava Matěja Šteyera (*Kancionál český*), Václava Karla Holana Rovenského (*Capella Regia Musicalis*), Jana Josefa Božana (*Slaviček rájský*), częściowo też u Antonína Koniáša w dziele *Cytara Nového zákona. Z niekatolików*, w których twórczości pojawiły się elementy mistyczno-erotyczne, wymienić trzeba Jana Amosa Komenského (*Kancionál*, tłumaczenie *Pieśni nad Pieśniami*) i Jana Liberdě (*Harfa Nová*). Zob. Z. Tichá, *op. cit.*, s. 96.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>19</sup> Według Zdenki Tichej znalazły się w zbiorze jedynie po to, by przekonać oficjalną cenzurę, iż ma do czynienia z liryką o charakterze religijnym. Na podstawie poczynionej analizy wydaje się jednak, że załączenie obu utworów do *Lutni czeskiej* ma jednak swoje głębsze podstawy, jeśli spojrzymy przez pryzmat zmysłów duchowych.

różniącej się od niego duszy (wyrazem doświadczanego przez Michnę rozdarcia ciała i duszy jest załączona do omawianego zbioru wspomniana tu już pieśń *Domáci vojna mezi duší a tělem*. Dylemat postawiony w tym utworze znajduje swoje rozwiązanie w pieśni *Smutek bláznivých panen*, w której mowa o zmysłach ducha. Utwory stanowią więc odzwierciedlenie problematyki zawartej w cyklu<sup>20</sup>). Z drugiej strony głębokie zakorzenie w Biblii, prawda o zmartwychwstaniu ciała i przybraniu cielesnej postaci przez Syna Bożego osłabia dualistyczny wymiar tego stereotypu w świadomości poety<sup>21</sup>. Symbolem idealnego połączenia sfery *sacrum* i *profanum* jest u Michny z Otradovic Maria — Matka Miłości wcielonej — Jezusa, Oblubienica Boga. To poprzez nią i dzięki niej człowiek staje się pokrewny Bogu, co wyraża się w zawołaniu: „Syna božího rodičko/ vítej tisíckráté!/ Skrz tebe jest Bůh bratr náš”<sup>22</sup>.

Poczucie fizycznego spokrewnienia z Bogiem prowadzi do kreowania Jeogo obrazu poprzez pryzmat cielesności — Bóg w sposób zmysłowy doświadcza i czuje. Bezpośrednim następstwem tego rodzaju antropomorfizacji w budowaniu obrazu Boga jest zmniejszenie dystansu między Nim a człowiekiem. „Bliskość ta jest niekiedy tak odczuwalna, że może przerażać, wzbudza lęk przed profanacją, przed zbyt daleko posuniętym »spoufalaniem się« z transcendentną przeciw osobą Boską” — pisze Hanusiewicz, odnosząc się przede wszystkim do barokowej poezji polskiej<sup>23</sup>, ale twierdzenie to zdaje się mieć charakter uniwersalny. Opiewany przez barokowych poetów oblubieńczy charakter miłości Marii i Boga (duszy ludzkiej i Jezusa), erotyczne nacechowanie tego związku, wzbudzało kontrowersje<sup>24</sup>. Nawet łagodny w tym aspekcie zbiór pieśni *Lutnia czeska* nie został wcielony do oficjalnie uznawanych Kancjonałów, ale wydano go jako osobny cykl poezji<sup>25</sup>.

Maria określana jest w pierwszych strofach pieśni *Předmluva* i w następujących po niej pieśniach części pierwszej jako: přední dvořenínka, nebeského dvoru Paní, hraběnka, kněžna, královna, Paní betlémská, hraběnka lauretská,

<sup>20</sup> W tym sensie sugerowany przez Tichą przypadkowy charakter jej obecności w *Lutni czeskiej* można zanegować. Podejście takie ściśle pokrywa się ze stylistyką biblijną. Zob. M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 220. Zob. też I. Mroczkowski, *Osoba i cielesność. Moralne aspekty teologii ciała*, Płock 1994, s. 104; J.A.T. Robinson, *The Body. A Study on Pauline Theology*, London 1974, s. 14.

<sup>21</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 218. Zob. też J. Kotarska, „Ad caelestem aspirat patriam”. *Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 313–333.

<sup>22</sup> Adam Michna z Otradovic, *Loutna česká*, [w:] Z. Tichá, *op. cit.*, s. 215–238.

<sup>23</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 225.

<sup>24</sup> H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 2001, s. 56–57.

<sup>25</sup> Fakt ten można interpretować pozytywnie; świadczy on bowiem o ekskluzywności, potencjale zbioru, dostrzega się w nim załączek nowoczesnej liryki osobistej — Z. Tichá, *op. cit.*, s. 26; J. Malura, *Žánrové proměny Cithary sanctorum*, „Česká literatura” 2008, nr 2, s. 155–181.

królowna jerozolimská, kněžna nazaretská<sup>26</sup>, która będzie panią na niebiańskim dworze, a usługiwać jej będzie niebiański fraucymer. Z jednej strony służyć królowej w dosłownym sensie mają święte (Teresa, Magdalena, Weronika), z drugiej zaś fraucymer ma też wykładnię metaforyczną odnoszącą się do doktryny zmysłów: stanowi reminiscencję biblijnej przypowieści o pięciu pannach nieroztropnych i pięciu mądrych oczekujących na Oblubieńca odpowiednio bez i z olejem w lampach (przy czym oczywiście tylko te mądre i zapobiegliwe dostąpią zaszczytu obcowania z Narzeczonym). Zgodnie ze średniowieczną tradycją ikonograficzną opisane w Ewangelii panny głupie są właśnie figurą pięciu zmysłów<sup>27</sup>, natomiast panny roztropne można rozumieć jako figurę zmysłów duchowych. Taką interpretację sugeruje fakt, że Michna przyłączył do zbioru pieśń *Smutek bláznivých panen* transponujący tę właśnie przypowieść<sup>28</sup>.

Na etapie duchowego dojrzewania, czyli w procesie wyzwalania się z ograniczeń stawianych przez ciało (w sensie fizycznym) Maria — Boska Narzeczona — otoczona jest pięcioma zmysłami ciała, jak damami Dworu. Przejście do życia kontemplacyjnego (dokonywane się już w części drugiej cyklu) będzie oznaczało metaforyczną wymianę fraucymeru: zmysły ciała zastąpione zostaną zmysłami duchowymi. Cieleśne pozostaną za „zamkniętymi drzwiami” (Tlučeme, neoslyšte,/ volající vyslyšte! [...] „Již darmo!” odpovídáš,/ již z svadby vypovídáš,/ již si se zavřela<sup>29</sup>), dusza metaforycznie zostaje wyposażona w umiejętności sensu- alnego doświadczania.

W pieśniach rozpoczynających cykl angażowany jest przede wszystkim zmysł wzroku, przy czym odniesienia oparte na doznaniach wzrokowych mają, owszem, charakter cielesny, ale nawiązują też do walorów ducha. Wiąże się to z mającym swój rodowód w średniowieczu przekonaniem, że wolność od grzechu pierworodnego oznacza wolność od wewnętrznego dysonansu, czego efektem miał być duchowy ład znajdujący swoje odbicie w pięknie ciała<sup>30</sup>. Za Hanusiewicz warto przywołać tu słowa średniowiecznego autora traktatu mariologicznego, najprawdopodobniej Alberta Wielkiego:

Szlachetność cielesna kieruje ku szlachetności duszy, która jest źródłem ładu, gdyż forma i treść powinny być proporcjonalne; jako więc [dusza] Najświętszej Dziewicy była najszlachetniejsza po duszy Syna Bożego, tak i ciało Jej będzie najszlachetniejsze i najpiękniejsze po ciele Syna Bożego<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 223.

<sup>27</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 128–130.

<sup>28</sup> Fakt ten znowu każe mi zanegować sugerowaną przez niektórych badaczy przypadkową obecność tejże pieśni w zbiorze.

<sup>29</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 237.

<sup>30</sup> W średniowieczu grzech pierworodny interpretowano jako zerwanie zależności pomiędzy zmysłowym ciałem a rozumem. Zob. M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 239; H. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 58–70.

<sup>31</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 239. Zob. też Albertus Magnus, *Mariale sive quæstiones super Evangelium Missus est Angelus Gabriel*, [w:] *Opera omnia*, wyd. A. Borgnet, t. XXXVII, Parisiis 1898, s. 37.

W pieśni rozpoczynającej pierwszą część *Lutni czeskiej* (*Povolání duchovné nevěsty*) trzy boginie mityczne rywalizują o palmę pierwszeństwa w piękności ciała („měla jablko nejpěknější/ z nich vzíti ta nejkrásnější.”<sup>32</sup>). Analogicznie o palmę pierwszeństwa w piękności mają „walczyć” przedstawiane boskiemu narzeczonemu (za pośrednictwem anioła-swata) kandydatki z ludzkiego rodu. Piękno jest tu rozumiane jako walor duszy, który ma swoją ekspozycję w ciele: nie może to być zatem Ewa — bo jednak zbrukana („vedla Eva nešťestí, k mému jablku nemá štěstí”<sup>33</sup>) ani Judyta z rękami unurzanyimi we krwi, która swoim występkiem wręcz wystraszyła Anioła — bożego swata; nieodpowiednia jest też królowa Estera (zamyka oczy na wołanie potrzebujących: za Amanu neprosila,/ od smrti nevyprosila, // aby se křivda nestala<sup>34</sup>). Odrzucona zostaje również kandydatura Zuzanny (piękna cielesnie, ale z brakami w obrazie duchowym). Nawiasem mówiąc, walory jej ciała opisywane są w sposób typowy dla poezji ludowej, poprzez zmysł wzroku, z użyciem charakterystycznych porównań: Zuzana ještě přichází,/ jenž jako slunce vychází,/ její tvář jako růžička,/ jako lilium dušička, //<sup>35</sup>. Zuzanna jest określona jako wręcz zbyt piękna cielesnie<sup>36</sup> (w sensie zaburzenia równowagi między ciałem a duszą), co doprowadziło ją do upadku: jej czystość swoimi gorszącymi zalotami zbrukali dwaj starcy. Na podsumowanie tych konkurów Anioł stwierdza rzecz znamioną: „Muže být boží nevěsta/ Překrásná v tváři, nevěsta/ však, aby k lásce čistotné/ popouzela srdce ctnostné.”<sup>37</sup>

Ciało jest zatem prawdziwie piękne wówczas, gdy uszlachetnia je piękno ducha. Skaza na duszy ściśle wiąże się ze „splamieniem” ciała fizycznego (przez nieczyste spojrzenie czy dotyk ciało staje się nieczyste, podobnie jak dusza staje się „nieczysta” przez nieprawą myśl). Dziewicze ciało (zamknięty ogród) zyskuje na urodzie dzięki pięknu duszy. Oznacza to również wykluczenie możliwości, że Święta Narzeczona będzie szpetna: Anna w odpowiedzi na propozycję bożego swata mówi: „Jsem již mnohým věkem sešla,/ krása všecka již odešla./ Jsem manželka ctná — panenka/ má být Bohu milenka!”<sup>38</sup> — tylko połączenie piękna ciała fizycznego z pięknem „ciała” duchowego może zadowolić boskiego Oblubieńca, inaczej mówiąc, stanowi gwarant odporności na zło ziemskiego świata („Panenka nevěstou boží/ má být, hojného zboží/ podle těla, podle duši,/ kterou žádný hrách neruší!”<sup>39</sup>).

W pieśni *Matky Boží slavná nadání* wybór zostaje dokonany. I znów na początku (tak jakby opisywane było pierwsze wrażenie) przedstawiony zostaje obraz cielesnego piękna Marii (ściślej: piękno jej oblicza): „jako jitřní zář/ jest

<sup>32</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 216.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 217.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Zob. H. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 68.

<sup>37</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 218.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 219.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

jasnost její tváře,/ k níž slunce dochází<sup>40</sup>). Zaraz jednak równoważone jest ono opisem walorów duszy, których odbiciem jest piękno fizycznego ciała: „Tat' jest pravidlo pěknosti,/ Krása všeho světa,/ jest zrcadlo nevinnosti,/ bez který sic ve-ta,/ [...] Ze všech jest vyvolena,/ za přibytěk zvolena/ nejvyšší Moudrosti<sup>41</sup>”.

Niewinność zatem, niepokalana dusza jest ukoronowaniem pięknego ciała<sup>42</sup>. Duchowa doskonałość zbawiennie (w sensie dosłownym) oddziałuje na tych, którzy są w pobliżu Marii („Jinší při ní obyčeję/ nejsou, leč šlechetní<sup>43</sup>). Podobnie duchowego oczyszczenia doznać można obcując za pośrednictwem zmysłu wzroku z pięknem jej twarzy (bo opis piękna ciała boskiej Oblubienicy koncentruje się wyłącznie na jej twarzy i głowie): „jejího křtalt obličje/ jest jako máj květný./ V nebeský apatyce/ zbarvený její líce,/ oči — dnové letní<sup>44</sup>”.

Po dość purytańskim w porównaniu choćby z poezją polską opisie piękna cielesnej postaci (tudzież twarzy) Marii<sup>45</sup> następuje — dla równowagi — opis jej walorów duchowych: „jest nepoškrvněná země/ bez trní, bodláků,/ jest vlastné čistoty plemě,/ jest pokrm bez láku,/ jest zavřená zahrada,/ vydává rajská jablka,/ slunce bez oblaků<sup>46</sup>. Porównania do ziemi niesplamionej (nietkniętej przez człowieka), pozbawionej cierni, chwastów, do słońca niezasłoniętego chmurami sugerują duchową czystość przyszłej Matki Bożej (a poprzez duchową — również cielesną). Podobnie jak przejęta z *Pieśni nad Pieśniami* alegoria zamkniętego ogrodu rodzącego rajskie owoce odnosząca się do niepokalania cielesnego Marii Panny.

Połączenie cnót cielesnych i duchowych opromienia nieziemskim światłem Bożą Wybrankę („Toto panenské poledne,/ nechce se tajiti,/ jak v noci, také i ve dne/ chce ke všem přijíti.// Odtud to světlo svítí všem<sup>47</sup>. Przebywanie w pobliżu tej wcielonej Doskonałości, w kręgu bijącego od niej światła, sprawia, że człowiek czuje się lepszy, „oświecony”. To nadprzyrodzone światło interpretować można zgodnie z tradycją apokryficzną jako znak niepokalanej cielesności Marii i Jej Syna, chroniący oboje przed niepowołanym wzrokiem<sup>48</sup>.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 220.

<sup>42</sup> Zob. też T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 589.

<sup>43</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 220.

<sup>44</sup> *Ibidem*. Metaforyka przytoczonego fragmentu oraz generalnie całego cyklu ma swoje korzenie w różnych tradycjach literackich: w antycznych mitach, Biblii, ludowości. Środków wyrazu wierszom o miłości Boga używała w dużej mierze świecka liryka erotyczna. Zob. M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 267.

<sup>45</sup> Powściągliwość w opisywaniu cielesnych walorów Bożej Narzeczonej jest dość zaskakująca. Gdyby autor był wyznania protestanckiego, rezerwa do rozbudowanej wizualności w odniesieniu do spraw religijnych byłaby zrozumiała. Adam Michna był jednak katolikiem i osobą świecką, dodatkowo *Lutni českéj* bardzo blisko w metaforyce do twórczości ludowej, tym bardziej dziwi zachowywanie nad wyraz dużej ostrożności w posługiwaniu się językiem pobożnej miłości w opisie Oblubienicy.

<sup>46</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 220.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Zob. M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 243.



Boska Narzeczona (ściślej: jej ciało) nazywane jest katedrą poświęconą, chrামem napełnionym bożą łaską, zamkiem ozdobionym dziewiczą cnotą, dzięki któremu tylko można doświadczyć bożej miłości: „Ó ty chráme, velebností/ božskou naplněný! Ó zámku, panenskou ctností/ z všech stran ozdobený! Kdo zde milost nehledal/ skrz tebe, nevyhledal —/ ted’ Bůh neskončený!//”<sup>49</sup>. Niepokalane ciało Boskiej Narzeczonej — katedra, kościół, zamek, świątynia — staje się naczyniem bożej miłości, przybytkiem Boskości<sup>50</sup>. Maria zaś jawi się jako symboliczne źródło Miłości wcielonej (również w rozumieniu metaforycznym: Miłości, czyli Jezusa — Boga wcielonego w człowieka) i w tym sensie przez połączenie *sacrum* i *profanum* Maria (i Jej Syn) otwierają ludzką cielesność na to co transcendentne.

Teoria niepokalanego poczęcia zakładała — powtórzę — harmonię duszy i ciała. „W średniowiecznej teologii szczegóły cielesnej urody Marii i Jezusa mogą i często stają się symptomem jakości duchowych, moralnych bądź umysłowych”<sup>51</sup> (np. u św. Jana Chryzostoma, Jana z Szamotuł Paterki). Przekonanie to odziedziczył też — jak widać — Adam Michna z Otradovic.

Nazywanie Marii błyszczącym kamyczkiem („Ó bleskající kamínku,/ karbuňkule řečený”<sup>52</sup>, „kamínku, diamante jasný”<sup>53</sup>) zdaje się znowu potwierdzeniem powiązań z tradycją średniowiecza. Prześwietlony światłem kryształ, bez najmniejszej skazy, symbolizować ma tu Dziewicze Macierzyństwo Marii, jej cielesną czystość<sup>54</sup>.

W części drugiej (rozpoczyna ją pieśń *Svadební Prstýnek*) zainicjowany zostaje proces oczyszczania ciała z grzechu, stopniowego przechodzenia ku zmysłom duchowym.

Przez wzgląd na jedność psychofizyczną człowieka dusza także bierze odpowiedzialność za grzechy ciała. Jako ta mądrzejsza jest wzywana do pokierowania grzesznym ciałem. Ciało jest tu zatem traktowane jedynie jako instrument dobra i zła, odpowiedzialność za grzech natomiast bierze dusza<sup>55</sup>: „Dej se jednou oblomiti,/ duše zatvrdilá,/ chceš-li v nebi částku mítí/ nech hříšného díla//”<sup>56</sup>.

<sup>49</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 220.

<sup>50</sup> „Dla indywidualnego człowieka ciało jest przybytkiem duszy; dla Jezusa jako Boga-człowieka i Człowieka Uniwersalnego ciało jest przybytkiem Boskości: »W Nim cielesnie mieszka pełnia Boskości« (Kol 2, 9), ponieważ »Słowo stało się Ciałem i mieszkało między nami« (J 1, 14). Spełniając w ten sposób to, czego świątynia Mojżeszowa była tylko wyobrażeniem: przebywanie Boga między ludźmi, a nawet w ludziach”. Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Laviqne, Kraków 1994, s. 56.

<sup>51</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 239–241.

<sup>52</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 220.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>54</sup> B. Szymański, *Wizerunek Matki Boskiej w poezji polskiej wczesnego baroku*, [w:] *Religijność literatury polskiego baroku*, red. Cz. Hernas, M. Hanusiewicz, Lublin 1995, s. 43.

<sup>55</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 222.

<sup>56</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 222.

W części drugiej i trzeciej uaktywniają się już zmysły o charakterze duchowym. Tuż przed Zaślubinami duszy z Jezusem Chrystusem młodzieńcy poszukują kwiatów na wieniec weselny, a Najświętsza Panienka przedstawia się im jako róża najbielsza z białych, którą każdy winien „wpleść” w swój ślubny wieniec. Można to odczytywać jako zachętę do oddania swej duszy w służbę Bogu (zaślubiny) poprzez pośrednictwo Marii — Matki Bożej<sup>57</sup>.

Przed ceremonią, zwracając się do młodzieńców, Panna (tu raczej spersonifikowana Dusza ludzka) sama ustosunkowuje się do przymiotów fizis (przy czym w tej części dylematy autora związane z dualizmem ciała i ducha wyraźnie dochodzą do głosu, odsuwając na drugi plan wcześniej pierwszoplanową, równoważną sferze duchowej, sferę sensualną, co można tłumaczyć również aktem przejścia duchowego ze sfery somatycznej ku światu rozkoszy niebiańskich doświadczanych poprzez zmysły duchowe). Oblubienica, zdająca sobie sprawę ze swej atrakcyjności fizycznej, mówi: „Snad vás milé zamžikání/ libě přivabuje,/ černých očiček skákání/ mocně roznicuje.// Snad i kadeřavé vlásky/ a zlatem otočený/ vaše zejskávají lásky,/ láskou přemožený”<sup>58</sup>. W opisie Marii zawarta jest jednocześnie i lekka nagana, i zrozumienie dla słabości. Słabości — w rozumieniu ulegania zmysłom, podporządkowywania się własnej fizyczności. Zrozumienie — bo nie przypadkiem Maria ma „kadeřavé vlásky/ a zlatem otočený”. Złoto jest w barokowej symbolice koloru wyrazem piękna, absolutnej doskonałości; stąd w obrazach literackich Matki Boskiej „złote wargi”, „włos złoty” itp.<sup>59</sup> Absolutna doskonałość nie może być przecież absolutnie zła. Zdają się to potwierdzać również wersy kończące tę strofę, które przypominają, że i Bóg uległ temu pięknu — tej Słabości: „Má krása Boha ranila,/ jemu sem se zalíbila”<sup>60</sup>.

Marności świata doczesnego nie zaspokoją jednak pragnień Narzeczonego. Oblubienica (tu w sensie Istota ludzka) odrzuca własne słabości, opanowuje je, dzięki czemu może objawić się jej cnota. Pokonana (oczyszczona) cielesność w harmonii z duchowością przyniosą jej opisywany wyżej ład, szczęście, poczucie harmonii: „Vlastní chloubu nenávidím, však pravdu mluvití musím,/ žádným nezávidím,/ chci mou ctnost zjeviti./ Všecko v sobě obsahují,/ šťastní jsou, jenž mne milují”<sup>61</sup>. Warto wrócić jeszcze do sformułowania: „Má krása Boha ranila”, które zdaje się nawiązywać do strzał miłości wypuszczanych z łuku Amora i raniących serca kochanków. Właśnie w takich stwierdzeniach elementy zmysłowe w obrazie Boga wyostwiają się. Bóg jest tu istotą zmysłową — można go przecież „zranic”. Zatem znowu: zranic poprzez wzrok, bo patrząc na piękno zostaje „zraniony”. Z drugiej strony w kolejnej pieśni (*Žehnání se světem*) ma-

<sup>57</sup> Panna przed zaślubinami opisuje również zalety Oblubienca (Jezusa Chrystusa), ale to temat na osobny artykuł.

<sup>58</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 224.

<sup>59</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 141.

<sup>60</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 224.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

my do czynienia z odwróceniem ról (ale kontekst pozostaje niezmienny) — to Jezus, jako Oblubieniec, „rani” serce ludzkie strzałami miłości: „Milujme uroze-ného/ od věčnosti sprokeného/ syna Boha jediného,/ v kráse, ctnosti předivného, / jenž srdce lidské raniti/ můž, i sobě podmaniti!”<sup>62</sup>.

Oblubienica nawołuje do zaniechania uciesh oferowanych przez doczesny świat, przygotowując się do zaślubin, zwraca się do Weroniki, a potem Magdaleny<sup>63</sup> (której pojawienie można tłumaczyć również w odniesieniu do idei przewodniej cyklu: Magdalena symbolizuje upadek — w sensie cielesnym — i jednocześnie nawrócenie na właściwą drogę — drogę ducha, czy barwić twarz, układać włosy na ceremonię ślubu. Sama się mityguje: „Neobstojím — z hlíny larva”<sup>64</sup>. Albo słyszy odpowiedź Magdaleny: „Marnost tato neostojí,/ ten milý o ni nestojí!”<sup>65</sup>.

Miłość (co w barokowej poezji miłosnej częste) pali serce Oblubienicy jak ogień („Ach, jak ve mně srdce hoří, ach, sotvaže jen neshoří!”<sup>66</sup>). Jak pisze Pelc: „Podobnie jest [...] w *Pieśni nad Pieśniami*. Miłość niebiańska, święta i czysta, spala tych, którzy ją przeżywają, spopiela człowieka dążącego do jedności z Absolutem”<sup>67</sup>. Ciało jest tu już wyraźnie postrzegane jako nosiciel grzechu, bo w kolejnym etapie przygotowań do zaślubin, o którym mowa w pieśni *Duchovní svadební lázeň*, Maria nawołuje do obmycia członków ciała właśnie, co odczytywać należy symbolicznie jako zapowiedź oczyszczenia duszy z grzechów przez pozbycie się zmysłowych pragnień, by dostąpić szczęścia jedności z Bogiem. Ciało — jako nosiciel, czy wykonawca grzechu — „wykąpane” zostaje w łaźni z krwi Chrystusowej, krew Syna Bożego rozkrusza twardą skałę ludzkiego serca i ratuje w ten sposób duszę.

W pieśni *Anjelské přátelství*, rozpoczynającej trzecią część cyklu, Oblubieniec zwraca się do swojej Oblubienicy z przypomnieniem, by utrzymywała w ryzach swoje zmysły: „Ať se tělo nevypíná,/ podej mu žluč místo vína! / Skrz jeho šibalství/ pokutuj nedbalství!”<sup>68</sup>. Połączenie duchowe z Bogiem jest możliwe jedynie po przejściu przez etap symbolicznego oczyszczenia ciała. Oblubienica (Dusza) obwinia więc zmysł wzroku o zarażanie jej marnością

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 227.

<sup>63</sup> Przez symboliczne obmycie stóp Chrystusa Magdalena uzyskuje oczyszczenie duszy. „Ta zwykła czynność jest jednocześnie znakiem możliwości przejścia od cielesności do duchowości”. H. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 68–69. W wykładzie barokowej symboliki mistyczno-erotycznej mogą być pomocą sposoby obrazowania postaci Marii Magdaleny w malarstwie i rzeźbie barokowej (na ziemiach czeskich: M.B. Braun, P. Brandl). Zob. Z. Tichá, *op. cit.*, s. 78.

<sup>64</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 227.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>67</sup> Pochodnia, ogień, popiół stały się w dobie baroku — choć istniały w literaturze i sztuce już wcześniej — szczególnie ważnymi atrybutami Miłości i świętej, i świeckiej. J. Pelc, *op. cit.*, s. 132. Zob. też. M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 230. Te „krwawe” i „płynne” motywy są bardziej wyraziste i częściej spotykane w przedstawieniach Męki Pańskiej.

<sup>68</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 232.

świata („Oči mé jsou zaslepené,/ marnosti lepem zslепенé”<sup>69</sup>). Prosi Anioła Stróża, by pomógł jej zwalczyć pokusy, które poprzez zmysły cielesne mogą skazić czystość ducha. Domaga się biczowania, podawania żółci, co z kolei można też interpretować jako próbę połączenia się w miłości z Oblubieńcem Bożym poprzez zadawanie sobie podobnego bólu, jakiego doświadczył on sam. „Chrześcijańska interpretacja *Pieśni nad Pieśniami* oczywiście identyfikowała Oblubienca z Chrystusem — Zbawicielem. Dążąca do jedności z nim Oblubienica współuczestniczy, lub pragnie współuczestniczyć, w jego cierpieniach. Łączy z nimi swoje własne”<sup>70</sup>.

Uaktywniony tu zostaje w ten dość zaskakujący sposób zmysł dotyku, co widać również w kolejnych strofach pieśni: „Častěji mne omámily/ těla krmičky, mne poddanu stále měly,/ tvě, světě, hříčky.// Ach, strážce můj, žluč podávej,/ Mne metlám, bičům oddávej!// Tak bujnost mou splatím,/ dluh všecek zaplatím”<sup>71</sup>. Znowu podkreślę, że ciało nie jest tu traktowane jednostronnie, wyłącznie w kategoriach *vanitas*, nie jest rozumiane jedynie jako nośnik grzechu, ale również dobra. W jednej ze strof tej samej, cytowanej wyżej pieśni, ustami Oblubienicy przypomina się, że to właśnie z ciała i poprzez ciało narodził się Boży Syn<sup>72</sup>, uświęcając je tym samym. Powracam tu do wyrażonego we wstępie twierdzenia o obecnej w świadomości barokowej idei psychofizycznej jedności człowieka.

Po przejściu przez duchową łąźnię — innymi słowy: przez akt oczyszczenia — Dusza ludzka, odporna na marność świata doczesnego, gotowa jest do symbolicznych zaślubin z Bożym Oblubieńcem. Już w pieśni *Duší věno* Michna opisowo nawiązuje do łoża małżeńskiego: „Tvě lůžko jest spořááno,/ roztomilá panenka,/ tvrdé se zdá a podáno/ nepokoji, milenko”<sup>73</sup>. Zmysł dotyku, który — jak można się spodziewać — właśnie tu powinien się najwyraźniej uaktywnić, zostaje jedynie zaakcentowany przez twardość łoża (co sugeruje raczej męki niż rozkosze ciała). Wyraźniej i w odniesieniu do doznań pozytywnych natomiast — poza zmysłem wzroku — zaangażowany tu zostaje zmysł powonienia: „Lůžko kvítím posypané/ ej, jak rozkošně kvetne!// Odtud barva, vůň povstane,/ odtud ráj, máj vykvetne”<sup>74</sup>.

Podobnie w opisie ceremonii zaślubin duszy z Jezusem (lub Marii z Bogiem) przywoływany jest poza zmysłem wzroku (pannie młodej sypane są na głowę

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 233.

<sup>70</sup> Poprzez obecność kontrastów: ogni i popiołów, płomieni i lodów, bieli i czerwieni, cierpienia jednoczesnego z rozkoszą miłości, aż do śmierci z miłości wyraża między innymi opisywany na wstępie stan zawieszenia, istnienie „pomiędzy” Nieskończonością a Nicością, jakiego doświadczał człowiek epoki przeciwieństw. J. Pelc, *op. cit.*, s. 137. Zob. też Z. Tichá, *op. cit.*, s. 16–18.

<sup>71</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 233.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 232.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

kwiaty róż i lilii oraz konwalie) również zmysł powonienia. Cudne zapachy kwiecica (przywołujące skojarzenia z wonią nardu i mirry z *Pieśni nad Pieśniami*) w połączeniu z napięciem oczekiwania na miłosne spełnienie doprowadzają Oblubienicę do omdleń serca (opisywana tu pieśń *Svadební věneček* najczęściej zawdzięcza *Pieśni nad Pieśniami*). Zmysł powonienia zdaje się stanowić punkt styczny (czy raczej przejściowy) ze sferą zmysłów duchowych, jest niejako „udu-chowiony”, więc w poezji religijnej bardziej akceptowalny.

Panna jest porównywana z łabędziem, który śpiewa pieśń miłości. Święci — druzbowie otwierają wrota zamkniętego ogrodu symbolizującego niepokalanie Najświętszej Panny. I tak jak w *Pieśni nad Pieśniami*:

Chrystus staje się wszystkim dla poszczególnych zmysłów [...] duszy. Oto nazywa się prawdziwą światłością, aby oczy duszy mogły zostać czymś oświecone, nazywa się chlebem życia, aby smak duszy miał co kosztować. Dlatego też nazywa się olejkim albo nardem, aby węch duszy czuł zapach Słowa. Dlatego również powiedziano o Nim, że można Go dotknąć ręką i że Słowo ciałem się stało, aby ręka wewnętrznej duszy, mogła się dotknąć Słowa Życia<sup>75</sup>.

Ciało — w sensie marności świata — zostaje pokonane: „K svatbě směle přistupte, / již ženich vychází, / z těla, / světa vystupte, / Ježíš k vám přichází!”<sup>76</sup>. „Z těla, světa vystupte” interpretuję tu jako osiągnięcie stanu duchowej doskonałości po przejściu przez kolejne, opisywane wcześniej etapy, które pozwalają człowiekowi rozpocząć życie kontemplacyjne (w aktach kontemplacyjnych, poprzez zmysły duchowe). Z drugiej strony „wyjście z samego siebie”, tu: z ciała, to dosłowna zawartość słowa *ekstaza*<sup>77</sup>. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak stwierdzić, że Michna ekstatycznych przeżyć religijnych nie doświadczał, a erotyzm w jego liryce ma świecki, osobisty fundament.

Pieśń *Den svadební*, kończąca cykl i stanowiąca jego punkt kulminacyjny, to prawdziwa eksplozja zmysłów, przy czym metaforyka zmysłów przeniesiona jest już całkowicie do sfery duchowej. To właśnie w aktywizacji zmysłowego dotyku dusza osiąga szczyt kontemplacyjnego życia. Towarzyszące duchowemu zespoleniu światło jest wyrazem osiągnięcia jedności w Bogu, zaślubin Duszy z Jezusem, osiągnięcia harmonii, zapanowania nad zmysłami cielesnymi i mistrzowskiego operowania zmysłami duchowymi. Symbolicznemu połączeniu towarzyszy muzyka. Zaktywizowany zatem zostaje również dotychczas pomijany zmysł słuchu: „Srovnávají se hlasové / při zdejší muzice, / diškantové a basové, / triply jsou v písničce, / tutti všickni prospíváme, / pauzy žádný zde nemáme, / loutny v rukou nemlčejí, housle, trouby, bubny znějí!”<sup>78</sup>.

Podsumowując: za pomocą zmysłu wzroku na pierwszym miejscu, potem dotyku (przede wszystkim poprzez zadawanie bólu, ale jednak w celu uaktyw-

<sup>75</sup> Tymi słowami Orygenes komentuje *Pieśń nad Pieśniami*. Zob. M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 134.

<sup>76</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 234.

<sup>77</sup> Zob. Z. Tichá, *op. cit.*, s. 17.

<sup>78</sup> Adam Michna z Otradovic, *op. cit.*, s. 235.

nienia emocji pozytywnych), dalej węchu, słuchu, a wreszcie smaku („Anjele sou truksasove,/ nosi k stolu jidla”<sup>79</sup>) człowiek/oblubienica/dusza ludzka zostaje przeprowadzony przez cały proces przygotowania do ceremonii ślubu (duchowego zjednoczenia) i wreszcie w akcie samych zaślubin staje na progu życia kontemplacyjnego, gotów jest do „obcowania” z Jezusem/z Bogiem poprzez zmysły duchowe (inaczej mówiąc, przez opisywane wyżej akty kontemplacji). Zmysły zyskują zakorzenienie

w cnotach teologalnych — wzrok i słuch duchowy w wierze, powonienie w nadziei, smak zaś i dotyk w miłości. Przedmiotem zmysłowo-duchowej percepcji jest Chrystus, czyli *Verbum increatum* (ku Niemu kieruje się wzrok i słuch), *Verbum inspiratum* (ku Niemu zwraca się węch), *Verbum incarnatum* (dusza chłonie Go poprzez smak i dotyk)<sup>80</sup>.

W *Lutni czeskiej* Adama Michny z Otradovic dochodzi między innymi do przewartościowania struktury pojęciowej poezji, nie tyle może do anulowania, ile przesunięcia granic wewnątrz tej struktury: poeta nadal w obrazowaniu czerpie ze średniowiecznej symboliki barw, klejnotów itp., ale wykreowany obraz ma już barokową dynamikę, płynność. Zjawisko zmiany w sposobie akcentowania w sferze ciała i ducha obserwowane w *Lutni czeskiej* wydaje się wspólne dla wielu twórców poezji mistyczno-erotycznej baroku europejskiego. Podobnie jak w poezji polskich barokowych piewców miłości duchowej, u Michny wciąż żywa jest średniowieczna alegoreza ciała, *homo religiosus* prezentowanej poezji przemawia według wzorca znanego ze starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*, ale „plan przenośny zaczyna mieszać się z literalnym [...] wszystko może być wszystkim”<sup>81</sup>.

Posługując się biblijnym alfabetem zmysłów w odmalowywaniu aktu mistycznego zespolenia z Absolutem, duchowych zaślubin, czeski poeta zaproponował czeskiemu barokowemu odbiorcy nową postać doświadczenia duchowego, a do poezji wprowadził nowy sposób ekspresji poetyckiej. *Descriptio corporis* jego poezji jest nasycona symbolicznie, „ciało nie tylko wygląda, lecz także znaczy — zaświadcza o cnotach, walorach serca i umysłu”<sup>82</sup>. Aby móc z rozkoszą doświadczać słodczy obcowania z Bogiem, Dusza zostaje wyposażona w cielesne i zmysłowe właściwości<sup>83</sup>. Świętość zyskała w ten sposób w poezji Michny zmysłową postać, czego wykazanie było podstawowym celem niniejszego studium. Mam również nadzieję, że, jako próba nowego odczytania wielowarstwowej poezji Adama Michny z Otradovic ze szczególnym podkreśleniem jej zakorzenienia w tradycji baroku europejskiego, praca ta dołączy do wielu literaturoznawczych opracowań negujących deprecjację czeskiej literatury barokowej.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 131.

<sup>81</sup> M. Hanusiewicz, *Pieć stopni miłości*, s. 79.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> M. Hanusiewicz, *Święte...*, s. 11.

## Praying with the body: On the sensual form of the sacred in *The Czech Lute* by Adam Michna of Otradovice

### Summary

The fascination with the sensual stems from the paradoxes of existence that haunted the baroque mind. One area where it can be found is religious poetry of the mystic-erotic tradition with its overlap of sensual experience and the experience of the sacred. In mystic-erotic poetry the sacred becomes sensual.

In 17th-century Czech literature this type of poetry is represented by *The Czech Lute*, a collection of songs by Adam Michna. The article seeks to reinterpret this work by conducting an analysis based on the so-called doctrine of the spiritual senses derived from the teachings of the Church Fathers.

This doctrine is based on Origen's idea (developed at the turn of the 3rd century) that the spiritual senses are the senses of the heart, or of the inner man, which are sublimated in the process of the gradual overcoming of the senses of the flesh. The delight of communing with God is brought to those who can restrain the former and activate the latter. Thus the spiritual senses become the tools of mystical cognition. The article contains references to the teachings of Saint Bonaventure (13th c.), who developed Origen's ideas, defining the spiritual senses as acts of contemplation which enable men to attain unity with God.

By using the biblical alphabet of the senses in depicting the mystic act of commuting with the Absolute, of spiritual union, the Czech poet offered his Czech baroque readers a new form of spiritual experience, and introduced into poetry a new kind of poetic expression.

*Keywords:* baroque, religious poetry, mysticism, the senses.