

Roman Mazurkiewicz

Matka Boska Kwietna : o średniowiecznej pieśni maryjnej "Kwiatek czysty, smutnego serca ucieszenie..."

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 89/4, 149-164

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXXXIX, 1998, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ROMAN MAZURKIEWICZ

MATKA BOSKA KWIETNA

O ŚREDNIOWIECZNEJ PIEŚNI MARYJNEJ
„KWIATEK CZYSTY, SMUTNEGO SIERCA UCIESZENIE...”

Wyrażna w ostatnich kilku dekadach intensyfikacja badań nad kulturą staropolską owocuje przede wszystkim – wobec ograniczonych przecież możliwości nieustannego poszerzania bazy źródłowej – coraz liczniejszymi i coraz śmielszymi reinterpretacjami utrwalonych w tradycyjnej historii literatury sądów i ocen. Znamiennym przykładem tego rodzaju przewartościowań jest wydawnicza i naukowa recepcja polskiej pieśni maryjnej *Kwiatek czysty, smutnego sierca ucieszenie...* Przez długi czas nie miała ona szczęścia ani do wydawców, ani do komentatorów. Ogłoszona drukiem przez Władysława Nehringa w r. 1886 na podstawie kopii Wojciecha Kętrzyńskiego sporządzonej z nieznanego (zaginionego?) dziś rękopisu¹, przedrukowywana była później kilkakrotnie, ale bez zbytniego entuzjazmu. Nisko ocenił ją Mikołaj Bobowski, publikując transliterację Nehringa z własnym podziałem na wersy², za „próbę (nieudałą) alegorii kwietnej” uznał pieśń Aleksander Brückner³.

Z czasów nam bliższych wspomnieć wypada edycję Mirosława Korolki z propozycją nowej transkrypcji utworu⁴. Dokładnie w setną rocznicę ogłoszenia pieśni przez Nehringa ukazała się monograficzna rozprawa Stanisława Urbańczyka, przynosząca gruntowną analizę filologiczną tekstu i w sposób zasadniczo weryfikująca negatywne opinie poprzedników:

Pieśń *Kwiatek czysty...* zajmuje – jak mogliśmy się przekonać – wyjątkowe miejsce w naszej średniowiecznej poezji religijnej. Jej budowa, użycie symboliki barw upoważniają nas do odrzucenia ujemnej opinii, jaką o niej wydał Bobowski [...]⁵.

¹ W. Nehring, *Altpolnische Sprachdenkmäler. Systematische Übersicht, Würdigung und Texte. Ein Beitrag zur slavischen Philologie*. Berlin 1886, s. 295–296.

² M. Bobowski, *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI wieku*. „Rozprawy AU”, Wydział Filologiczny, t. 19 (1893), s. 74–75: „Tekst ten uważamy za nieudaną próbę przekładu jakiejś pieśni łacińskiej. Liczne uszkodzenia i przekręcenia utrudniają niezmiernie jego restytucję”.

³ *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wydał A. Brückner. Kraków 1923, s. 140. BN I 65.

⁴ *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Opracował M. Korolko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1980, s. 163–164. BN I 65.

⁵ S. Urbańczyk, *Pieśń maryjna „Kwiatek czysty...”, czyli o symbolice kolorów*. „Prace Filologiczne” t. 33 (1986), s. 431.

Sporo uwagi poświęciła pieśni Teresa Michałowska w swej syntezie piśmiennictwa średniowiecznego, uznając ten utwór za jeden z najciekawszych pod względem możliwości interpretacyjnych w liryce maryjnej wieku XV⁶. Do opinii Urbańczyka i Michałowskiej będziemy się jeszcze niejednokrotnie odwoływać.

Rozpocznijmy jednak od podania tekstu w transliteracji Kętrzyńskiego – Nehringa:

Cwatek cysti smuthnego sycerza vczesyene rodzaj
dzewczy. a czemu nam smutek gdi ta panna wyesele
a przerasseni. sconanu viecznye vczesyene
Cwatek byaly gestcy lilia a they pannye dzena
ma<...> Naczemu nam smutek *ut supra in primo versu*
Cwatek cyrvony rosa zamorska a tha slyczna
panna crolewna nyebesca a czemu nam smutek *ut supra*
Cwatek zelony ten są przemyenił a tha slyczna
panna prosy Xristusa zanami a czemu nam *ut supra*
Cwatek modry gesczy fiolek ananam skasila
Pyekyelny samyek a cemu nam *ut supra*
Cwatek brunathny *est solscy*<...> nocz nam
porodzyla *dei filium* a cemu nam smutek *ut supra*
Cwatek czarny gescy pokora. ona (n)as dome
szcyla nyebeskyego chora a czemunam *ut supra*
Przestos panno dla twey dzudnosczy domye
scisnas nyebeskye radosczy aczemu⁷

Przekazany przez Kętrzyńskiego–Nehringa zapis pieśni pełen jest luk i przekreśleń, co zgodnie konstatowali i Bobowski, i Urbańczyk – „widocznie pisarz pracował z pośpiechem, może też Kętrzyński nie wszystko odczytał poprawnie”⁸. Przeprowadzenie pełnej restytucji tekstu wydawało się niemożliwe już Nehringowi; trudno zatem i dzisiaj żywić nadzieję na ustalenie brzmienia całkiem poprawnego, zgodnego z nieznanym przecież oryginałem.

Dwa zwłaszcza miejsca w zapisie Nehringa to klasyczne *cruces philologorum*. Wersy trzeci i czwarty powtarzającego się po każdej zwrotce refrenu⁹ zapisał wydawca w postaci: „a przerasseni. sconanu viecznye vczesyene”. Bobowski sugerował, by czytać to jako „a przebaczenie w skonaniu wiecznie ucieszenie”. Brückner, za nim zaś Korolko i Michałowska przyjęli wariant bardziej logiczny i mający analogie w innych pieśniach średniowiecznych, ale jeszcze dalej odbiegający od brzmienia zapisu: „a przy naszym skonaniu wiecznie ucieszenie”. Obie lekcje odrzucił Urbańczyk jako zbyt dużą ingerencję w dochowany tekst, sam proponując przyjęcie wariantu „a po przerażeni skonaniu wiecznie ucieszenie” lub też dwie inne możliwości: „w przerażeni skonaniu” lub „przerażeniu skonanim”. Zwrócił przy tym uwagę, że w polszczyźnie ówczesnej słowo „przerażenie” miało znaczenie „jeszcze bliskie swojej etymolo-

⁶ T. Michałowska, *Średniowiecze*. Warszawa 1995, s. 431–432.

⁷ Nehring, *op. cit.*, s. 295–296. Zachowuję dokładnie graficzną postać zapisu Kętrzyńskiego–Nehringa; występujące w tekście i nie uzupełnione przez wydawcę luki wykropkowuję w nawiasach kątowych.

⁸ Urbańczyk, *op. cit.*, s. 426.

⁹ Zdaniem Nehringa (*op. cit.*, s. 296, przypis 1) pierwszą literę rozpoczynającego trzecią zwrotkę pieśni wyrazu „Naczemu” można odczytać również jako R i potraktować jako skrót słowa „*repetitio*”.

gii i czasownikowi »przerazić«, tzn. 'przebić (coś czymś)'; jego dzisiejszymi odpowiednikami są wyrazy »przebicie«, »przeszycie«, »przeniknięcie«¹⁰. Dodajmy, że *Słownik staropolski* uwzględnia również późniejsze znaczenie słowa „przerażenie” – ‘uczucie silnego lęku, trwoga’, *nb.* z powołaniem się na cytat z naszej pieśni. Jeśli jednak pozostaniemy przy znaczeniu pierwotnym, to przyjęta przez Urbańczyka poprawka (w pierwszym wariantcie) dawałaby sens następujący: ‘a po dojściu do skonania wiekuiście radość’.

Do zaproponowanych przez Urbańczyka emendacji dodajmy jeszcze jedną: „a przerażenym skonaniu [lub: skonanim] wiecznie ucieszenie”. Zauważmy, że w refrenie występują kontrapunktowo zestawione dwa podmioty i dwie właściwe im postawy: Maryja – radość, oraz „my” – smutek. Perswazja autora idzie w tym kierunku, abyśmy przezwyciężyli trapiący nas smutek, a zatem skierowana jest do „nas” („wiesiele” Panny pełni tu rolę argumentu); byłoby naturalne, gdyby również wers trzeci, mówiący o doświadczeniu ludzkiej śmierci, zachowywał związek z podmiotem zbiorowym „my” (nam – „przerażenym skonaniem wiecznie ucieszenie”). Możliwe zatem, że Kętrzyński zaznaczył kropką ostatnią literę słowa „przerassenim”, której nie udało mu się odszyfrować. Sens omawianego 2-wersu brzmiałby więc w uproszczeniu: ‘a konającym radość na wieki’, przy czym określenie „przerażenym skonanim” funkcjonowałoby na prawach metafory całkiem uprawnionej w kontekście średniowiecznych wyobrażeń śmierci i jej „przerażających”, tj. ‘przebijających’, ‘przeszywających’ akcesoriów (m.in. łuk i strzały, miecz, włócznia).

Kolejnym miejscem tekstu, które na skutek niepełnego zapisu wymaga filologicznej restytucji, jest klauzula pierwszego wersu szóstej zwrotki: „Cwatek brunatny *est solscy*⟨...⟩”. Bobowski zaproponował wersję „Kwiatek brunatny *est sol* ściemniałe” – „gdzie »słońce ściemniałe« byłoby figurą odpowiadającą ewangelicznemu: »*et virtus Altissimi obumbrabit tibi*« (Łk 1, 35)”¹¹. Brückner pozostawił zakończenie wersu bez rozwiązania („Kwiatek brunatny jest...”), Korolko zaś skrócił zapis Kętrzyńskiego do postaci „Kwiatek brunatny jest ⟨*est sol*⟩” (wersję tę przyjęła, aczkolwiek nie bez zastrzeżeń, również Michałowska). Całkiem nowe rozwiązanie, poparte zresztą obszerną argumentacją, zaproponował Urbańczyk: „Kwiatek brunatny *est solstitium*”¹². Termin „*solstitium*” oznacza ‘przesilenie dnia z nocą, letnie lub zimowe’, a w przypadku naszej pieśni winno, zdaniem Urbańczyka, odnosić się do jakiegoś, trudnego dzisiaj do zidentyfikowania, kwiatu barwy brunatnej (szkarłatnej), którego kwitnienie wiąże się z porą letniego przesilenia. Przesuwając bardziej szczegółową dyskusję w tej kwestii do części interpretacyjnej niniejszego szkicu, zgódźmy się tymczasem na przedstawioną przez Urbańczyka restytucję tekstu: „Kwiatek brunatny *est solstitium*”.

Inne wahania wydawców co do poprawnego brzmienia pieśni mają charakter drugorzędny i nie wpływają w zasadniczy sposób ani na jej treść, ani też na jej rozumienie. Nawijając zatem do ustaleń poprzedników w zakresie rekonstrukcji i koniektury wątpliwych miejsc tekstu, jego podziału na wersy i strofy

¹⁰ Urbańczyk, *op. cit.*, s. 427–428.

¹¹ Bobowski, *op. cit.*, s. 75.

¹² Urbańczyk, *op. cit.*, s. 427.

oraz uwspółcześnionej interpunkcji, proponujemy następującą transkrypcję utworu:

Kwiatek czysty, smutnego sierca
 Ucieszenie, rodzaj dziewczy.
 A czemu nam smutek,
 Gdy ta Panna wiesiele,
 A przerażeny<m> skonani<m>
 Wiecznie ucieszenie?

Kwiatek biały jest-ci lilija,
 A twej Pannie dziano Ma<ryja>.
 A czemu nam smutek...

Kwiatek czyrwony – róża zamorska,
 A ta śliczna Panna krolewna niebieska.
 A czemu nam smutek...

Kwiatek zielony, ten się przemienił,
 A ta śliczna Panna prosi Krystusa za nami.
 A czemu nam smutek...

Kwiatek modry jeś-ci fijołek,
 Ana nam skaziła piekielny zamek.
 A czemu nam smutek...

Kwiatek brunatny *est solsti<tium>*,
 W noc nam porodziła *Dei filium*.
 A czemu nam smutek...

Kwiatek czarny jeś-ci pokora,
 Ona nas domieściła niebieskiego kora.
 A czemu nam smutek...

Przez toż, Panno, dla twej cudności,
 Domieściz nas niebieskie radości.
 A czemu nam smutek...

Utwór uznaje się powszechnie za pieśń maryjną. Jego meliczny charakter jest dość oczywisty: 8 zwrotek 2-wersowych przeplatanych 4-wersowym refrenem; całość została złożona wierszem intonacyjno-składniowym o znacznej rozpiętości wersów (od 8 do 14 sylab), w refrenie bardziej ustabilizowanym. Można założyć, że owe niedokładności rytmiczne były przynajmniej częściowo wyrównywane w śpiewie. Na tle naturalnej dla wiersza średniowiecznego zdaniowej struktury wersów uderza pojawiająca się w pierwszej zwrotce przerzutnia, eksponująca piękną metaforę: „Kwiatek czysty, smutnego sierca / Ucieszenie”¹³. Za melicznym charakterem wiersza przemawiają również anaforyczne incipity zwrotek (w 7 z nich pojawia się słowo „kwiatek”) oraz rozpoczynanie ich drugiego wersu od samogłoski (przeważnie w funkcji spójnika) „A”.

Pieśń może być przekładem lub przeróbką tekstu łacińskiego (na co zdają się wskazywać obcojęzyczne wstawki), albo też, co moim zdaniem bardziej prawdopodobne, anonimowy autor, z pewnością nieźle czytany duchowny, całkiem samodzielnie skomponował owo „poetyckie *florilegium*” cnót Maryi,

¹³ Wbrew narzucającej się semantyce nie zawsze respektowano przerzutniowy tok wiersza: poprawnie zapisali go Bobowski i Urbańczyk, bez przerzutni zaś Korolko i Michałowska.

swobodnie czerpiąc z wielowiekowej tradycji biblijnej, teologicznej, liturgicznej i apokryficznej¹⁴.

Pieśni średniowiecznych rozpoczynających się od porównania Maryi do kwiatu jest wprawdzie sporo (np. *Flos florum, o rosa odorifera...*, *Flos de spina procreatur et per florem decoratur...*, *Florens rosa sine spinis...*, *Flos virginum, Maria...*, *Virgo Dei, Genitrix, rosa, lilia...*), żadna z nich jednak nie opiera się na podobnym jak w naszej pieśni, systematycznym wyliczeniu całej gamy barwnych kwiatów, którym przypisuje się odnoszone do Maryi znaczenia symboliczne. Najwięcej materiału porównawczego dostarczają popularne w średniowiecznej hymnografii „enumeracyjne” wiersze maryjne, w rodzaju *De Nominibus, Saluatorium, Centinonium, Laudatorium, Rosarium*; również w tropach i sekwencjach na święto Narodzenia Maryi, a zwłaszcza w godzinkach o Niepokalanym Poczęciu często pojawiają się motywy lillii, róży czy fiołka¹⁵.

W egzegezie teologicznej kwiaty te (podobnie jak ich barwy) symbolizować miały poszczególne cnoty Maryi; tak np. Hugon z opactwa Św. Wiktora objaśnia w jednym z kazań na cześć Bogarodzicy:

*Flores beatae Virginis, id est, virtutes eius, castitas, caritas, humilitas immarcescibilliter florentes, flores sunt honoris et honestatis*¹⁶.

Reprezentatywnym przykładem nagromadzenia maryjnych alegorii florystycznych w pieśniach typu *Hortulus BVM* jest fragment hymnu Boncore'a de Santa Victoria ze zbioru *Novus liber hymnorum ac orationum*:

*Virgo, hortus tu conclusus,
Ave, rosa caritatis,
In te mansit gloriosus,
Tu viola humilitatis,
In te fuit gratiosus,
Lilium es castitatis,
In te Christus virtuosus,
Radix tu virginitatis*¹⁷.

Zwykle jednak figury tego rodzaju rozproszone są po bardzo niekiedy obszernych utworach, podporządkowane chronologii i alegorycznemu wykładowi

¹⁴ Do uznania pieśni za utwór samodzielny skłaniają mnie wyniki kwerendy przeprowadzonej w zasobach średniowiecznej hymnografii łacińskiej, zgromadzonych m.in. w serii: „Analecta Hymnica Medii Aevi”. Hrsg. G. M. Dreves, C. Blume, H. Bannister. T. 1–56. Leipzig 1886–1922. (Dalej skrót: AH.) Wielce przydatne okazało się w tych poszukiwaniach dzieło: *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum. Alfabatisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen*. Hrsg. H. Walther. T. 1. Göttingen 1969.

¹⁵ Zob. np. AH, t. 6 i 7.

¹⁶ Cyt. za: A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*. Linz 1893, s. 149 („Kwiaty błogostawionej Dziewicy, to jest Jej cnoty: czystość, miłość, pokora, wiecznie kwitnące, są kwiatami czci i godności”). W innym kazaniu Hugona czytamy (cyt. jw., s. 195, przypis 4): „*Maria flos est pulchritudine, favus dulcedine, viola humilitate, rosa caritate vel compassione, suavitate lilium*” („Maryja jest kwiatem co do piękności, plastrzem miodu co do słodczy, fiołkiem co do pokory, różą co do miłości lub współcierpienia, lilią co do wdzięku”). Tę samą topikę florystyczną stosują św. Bernard z Clairvaux czy Alan z Lille.

¹⁷ AH, t. 41 b, nr 218 („Dziewico, ogrodem jesteś, zamkniętym / Bądź pozdrowiona, różo miłości! / W Tobie zamieszkał pełen chwały; / Tyś jest fiołkiem pokory, / W Tobie przebywał łaskawy; / Lilią jesteś czystości, / W Tobie Chrystus pełen cnót; / Jesteś korzeniem dziewictwa”).

historii biblijnej, co sprawia, że giną pośród setek innych metafor i porównań mariologicznych. Nawet w najbardziej „skondensowanych” sekwencjach florystycznych liczba kwiatowych symboli nie przekracza trzech lub czterech i nie wychodzi zasadniczo poza krąg prefiguracji biblijnych. Są to zwykle lilia, róża i fiołek¹⁸, rzadziej „*flos convalium*” (starotestamentowa „lilia dolin”, utożsamiana niekiedy z konwalia i symbolizująca w odniesieniu do Maryi jej pokorę, a w stosunku do Chrystusa – zstąpienie z nieba na ziemię), krokus, sporadycznie pierwiosnek¹⁹. Brak w tym zestawie kwiatów odpowiadających „zielonemu”, „brunatnemu” oraz „czarnemu” z naszej pieśni – wyraźna to wskazówka, że właśnie one są najbardziej samodzielnym wkładem polskiego Anonima do średniowiecznej „florystyki maryjnej”. Niewykluczone, że mamy tu do czynienia z oddziaływaniem poetyki popularnych opowieści apokryficznych; na tle oficjalnej, mocno skonwencjonalizowanej, biblijno-teologicznej nomenklatury hymnów łacińskich zwracają uwagę w naszej pieśni nuty lirycznego uczucia, rodem jakby z ludowej wyobraźni i pobożności maryjnej.

Powróćmy wszakże do początku utworu. Nazwanie Maryi „kwiatkiem” nie jest pomysłem zbyt oryginalnym w świetle tradycji liturgicznej i hymnograficznej wieków średnich²⁰. Również w naszych pieśniach maryjnych określenia tego rodzaju nie należą do rzadkich:

Maryja między kwiaty kwiat,
Służbę jej dawa wszystkim świat,
(*Mocne Boskie tajemności...*, w. 76–77)²¹

Zazwyczaj jest to kwiat symbolizujący czystość Dziewicy:

O Maryja, kwiatku paniński,
Wejrz na lud chrześcijański,
(*O Maryja, kwiatku paniński...*, w. 1–2)

„Kwiatek czysty” jest zatem metaforycznym określeniem „rodzaju dziewczęcego” Maryi, czyli Jej dziewiczej natury, przynależności do „rodu pannień”. Przeczysta jest „smutnego serca ucieszeniem” – pociechą serca utrapionego, pogrążonego w smutku; przyjęta tu zasada kontrastu („smutek” – „ucieszenie”, „wiesiele”) pozwala domyślić się przyczyny owego zasmucenia, którą jest zapewne świadomość nieczystości, grzeszności ludzkiej natury oraz nieuchronności śmierci i sądu; świadomość ta rodzi towarzyszący nam nieustannie w życiu doczesnym „smutek” oraz niepokój o los duszy po „skonaniu”²².

¹⁸ Zob. np. AH, t. 3, nr 5; t. 6, nr 24; t. 15, nr 76; t. 32, nr 92; t. 37, nr 71.

¹⁹ Zob. np. AH, t. 38, nr XVI.

²⁰ Np. „*flos munditiae*” ‘kwiat czystości’ (AH, t. 15, nr 51), „*flosculus virginitatis*” ‘kwiatek pannieństwa’ (AH, t. 20, nr 21). Inne popularne w hymnografii średniowiecznej tytuły Maryi to np. „*flos florum*” ‘kwiat kwiatów’, „*flos sanctorum*” ‘kwiat świętych’, „*flos pudicitiae*” ‘kwiat wstydlivości’, „*flos castitatis*” ‘kwiat czystości’. Zob. Salzer, *op. cit.*, s. 145–150.

²¹ Wszystkie cytaty z polskich pieśni maryjnych podaję za antologią *Średniowieczna pieśń religijna polska* w opracowaniu Korolki (*ed. cit.*).

²² Ściągnięcie na rodzaj ludzki smutku przypisuje się w średniowiecznej hymnografii pramacie Ewie (zob. np. AH, t. 54, nr 18); dopiero Maryja, „Druga Ewa”, przynosi na świat prawdziwą radość. Osobnego studium wymagałoby kontekstowe objaśnienie kluczowego dla pieśni pojęcia „smutek” (łac. „*tristitia*”); czy chodzi tu również o „smutek życia, a więc grzeszną i potępianą przez Kościół melancholię (*acedia, tristitia*)? Św. Tomasz z Akwinu (*Suma teologiczna*. T. 10. Przetłumaczył J. Bardan. Objaśnieniami zaopatrzył F. W. Bednarski. Londyn 1967, s. 139–187)

Maryja jawi się zatem pogrążonemu w smutku człowiekowi jako „Pocieszycielka strapionych” – tak jak w jednym z wezwań *Litanii loretańskiej*. Określenia Maryi jako „Pocieszycielki” należą zresztą do stałej nomenklatury hymnografii średniowiecznej (np. „*maestitiae solatium*” ‘Ukojenie smutku’, „*consolatrix miserorum*” ‘Pocieszycielka biednych’). Bardzo często również wymienia się przy tym – jako uzasadnienie dla tego rodzaju tytułów – cnoty Matki Bożej:

*Ave, candens et decorum
Castitatis liliū,
O solamen miserorum,
Fons virtutum omnium,
Consolare famulorum
Corda modo tristium*²³.

Cała pieśń jest w istocie swego rodzaju konsolacyjną perswazją (czy nawet „autoperswazją”, jeśli przyjąć częściową przynajmniej tożsamość podmiotu mówiącego i adresata): powtarzające się w refrenie retoryczne pytanie przekonuje, że nie należy pogrążyć się w smutku, gdyż Maryja, która dzięki swym rozlicznym cnotom dostąpiła niebiańskiej chwały i oręduje za nami u swego Syna, jest naszą rękojmnią i nadzieją na „wiecznie ucieszenie”. Każda ze zwrotek opiewających cnoty i zasługi Matki Bożej dostarcza nowych argumentów przemawiających przeciwko postawie „smutnego sierca”.

Wiara w opiekuńczą obecność Maryi przy śmierci uciekającego się do Niej grzesznika jest niezwykle popularnym motywem literatury średniowiecznej; charakterystyczne, że niemal zawsze łączy się on z prośbą o „ucieszenie”. Tak np. w XV-wiecznej pieśni *O przenasławniejsza Panno czysta...* anonimowy autor prosi:

Bychom na tym świecie Bożą łaskę mieli,
Przy naszej śmierci ciebie widzieli,
Widząc cię, weseli byli,
Twą, Panno, pomoc mieli,
A po śmierci wieczną radość odzierzeli. [w. 31–35]

Maryja, która przeszła przez mękę i śmierć swego Syna, Matka Boska Bolesna, jest jednocześnie Matką Boską Radosną – w średniowiecznej pobożności maryjnej popularne były nabożeństwa rozpamiętujące zarówno siedem boleści, jak i siedem radości Maryi. W jednej z ówczesnych pieśni o siedmiu radościach Matki Bożej lud woła:

Przez twe, Panno, siedm radości
Zbaw nas smutku i żałości
Niniejszych i też wiecznych,
Nie zapominaj nas swych sług grzesznych.
A którzy ciebie wzywają,
Raczy być przy ich skonaniu.
Racz być z nami czasu tego,

rozważa zagadnienie smutku (apatii, pesymizmu, zubożenia) jako zła, któremu należy przeciwstawić m.in. radość wynikającą z kontemplacji prawdy; w naszej pieśni owo terapeutyczne „wiesiele” wypływać ma z rozważania piękna cnót i radości Maryi.

²³ AH, t. 6, nr 48 („Bądź pozdrowiona jaśniejąca i piękna / lilio czystości, / O ucieczko biednych, / Krynico wszelkich cnót, / Pocieszycielko sług / zasmuconych w sercach”).

Nie daj widzieć wrogu złego,
Przy śmierci dobre skonanie,
A potem wieczne wesele. *Amen.*

(*Pozdrowienie to jest pirwe...*, w. 29–38)

Ostatnią z siedmiu radości Maryi było połączenie się z Synem, Wniebowzięcie, przed którym wszakże musiała przejść przez śmierć cielesną. Śmierć jest jednak dla Maryi jedynie przejściem od tęsknoty za Synem do wiecznej dzielonej z Nim radości. Wyraźnie mówią o tym apokryfy asumpcjonistyczne, określane *nb.* mianem „*transitus*”. Zacytujmy fragment opowiadający o „lekkim i bez boleści uspieniu” Maryi z *Żywota Pana Jezusa Krysta* (wyd. 1522) Baltazara Opecia:

Potym Syn Boży po duszę jej naświetszą z nieba z wszystką rzeszą niebieską w wielkie światłości zstąpił. Ktorego ona gdy ujrzała, powstawszy nisko się mu ukłoniła. A on wesoło na swą matkę weźrzawszy, pozdrowił ją, rzekąc: „Bądź pozdrowiona, Matuchno moja namilejsza, już ci czas przyszedł, abyś była nad wszystko stworzenie powyszona i ukoronowana. Przeto powstań, a podź już se mną do nieba, namilsza gołębiczo moja, przyjaciołko moja, oblubienico moja. Już ci zima i wшыtka pluta zginęła, kwiatki sie rozkwitają, ptaszki, to jest aniołowie święci, śpiewają. Podź już z tego płaczu ku wiecznemu wesołu”. Tym i tak słodkim głosem dusza naświetsze Panny pobudzona krom wszelkie boleści, smutku i bojaźni wyszła wesoło z ciała, na łono swego miłego Syna²⁴.

Oto dlaczego winniśmy, tak jak Ona, traktować kres życia ziemskiego jako bramę wiodącą do wiecznej radości, nie zaś powód przygnębiającego smutku. Pokrewieństwo naszej pieśni z ideą siedmiu radości Maryi nie jest z pewnością przypadkowe. Zauważmy, że i w niej pojawia się siedem „kwiatków”, z których każdy jest swoistym argumentem przemawiającym przeciw smutkowi.

Różnaity jest stopień konkretności i realizmności owych siedmiu kwiatów, symbolizujących piękno duchowe, cnoty i zasługi Matki Bożej. Pierwszy, jak już wspomnieliśmy, „kwiatek czysty” symbolizuje dziewiczą naturę Maryi; drugi – „biała lilija”, konkretyzuje jakby tę cnotę poprzez wprowadzenie „cytatu” z ewangelijnego opisu sceny Zwiastowania: „a Dziewicy było na imię Maryja” (Łk 1, 27)²⁵. Biała lilia symbolizuje, jak wiadomo, przede wszystkim czystość, niewinność, dziewiczość („*lilium castitatis*” ‘lilia czystości’); w odniesieniu do Maryi w scenie Zwiastowania nabiera sensu jeszcze głębszego, teologicznego, oznacza bowiem Jej dziewicze macierzyństwo (nieprzypadkowo Archanioł Gabriel przedstawiany jest na obrazach Zwiastowania z lilią w dłoni).

W średniowiecznej egzegezie werset *Pieśni nad Pieśniami* (1, 2): „Jak lilia pośród cierni, tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt”, odnoszony jest najczęściej do Maryi, która jako „niepokalanie poczęta zakwitła pośród ostów i cierni grzesznego rodzaju ludzkiego”²⁶. Barwy lilii (biała, zielona i złota) oraz

²⁴ B. Opec, *Żywot Pana Jezusa Krysta* [...]. Cyt. za antologią: „*Cały świat nie pomieściłby ksiąg*”. *Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*. Wydali W. R. Rzepka i W. Wydra. Wstęp napisała M. Adamczyk. Warszawa–Poznań 1996, s. 270.

²⁵ W tym kontekście proponuję inaczej aniżeli Bobowski i Urbańczyk transkrybować słowo „dzena” z pierwszej zwrotki: nie jako „dzieją”, lecz jako „dziano” – „A tej Pannie dziano Maryja” (jak w *Legendzie o świętym Aleksym*: „A żenie jego dziano Aglijas”).

²⁶ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa 1990, s. 188. – A. Klawek, *Biblijne symbole maryjne*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1956, s. 219. Salzer

kształt jej kwiatów skłaniały zresztą ówczesnych teologów do konstruowania bardziej jeszcze rozbudowanych wykładni alegorycznych:

*Per tres lilii colores signantur tres beatae dei genitricis perfectissimae virtutes. Nam viror significat humilitatem; candor castitatem; color aureus caritatem*²⁷.

„Kwiatek czerwony, róża zamorska” – to kolejne określenie Maryi posiadające liczne paralele w średniowiecznej poezji liturgicznej. Róża jest królową kwiatów, a więc symbolizuje nie tylko cielesne i duchowe piękno Matki Bożej („śliczna Panna”), ale także Jej królewską godność („krolewna niebieska”). Czerwona róża to również symbol Wcielenia, macierzyństwa, miłości, cierpienia, powściągliwości, „wstydu panińskiego”²⁸.

Biblijną podstawę porównania Maryi do róży znajdujemy w *Księdze Mądrości Syracha* (24, 14): „Wyrosłam jak palma w Engaddi, jak krzewy róży w Jerychu”; tekst ten, odnoszący się do Mądrości Bożej, poezja liturgiczna powiązała z Najświętszą Panną. Utrwaloną w średniowieczu symbolikę białej lilii i czerwonej róży związły objaśnia sekwencja z opactwa Św. Marcjalisa w Limoges:

*Castitatem lilium
Signat per candorem
Sicut et martyrium
Rosa per ruborem*²⁹.

Zauważmy ponadto, że w pieśni chodzi nie o zwyczajną czerwoną różę, lecz o „różę zamorską”. „Zamorska” – a więc niezwykła, ‘nie z tego świata’, ‘rajska’; wolno chyba dostrzec w tym epitecie sens duchowy – symbol Bożej, oblubieńczej, płomiennej miłości:

Róża bowiem jest najpiękniejszym kwiatem – bawi oczy, mile pachnie, pożyteczna jest w medycynie, co wszystko najlepiej przysługuje Tobie, miła Panno! Ale Ty, Pani, nie jesteś zwykłą różą, co usycha zaraz po wjeździu, lecz jesteś różą rajska, niesioną w ręku niebieskiego Króla, Tyś najpiękniejszym dziewiczym kwiatem i Królową wszystkich dziewic Chrystusowych [...]”³⁰.

(*op. cit.*, s. 164) notuje m.in. określenia Maryi: „*coeleste lilium*” ‘lilia niebiańska’, „*virginale lilium*” ‘lilia dziewicza’, „*lilium trinitatis*” ‘lilia Trójcy Świętej’, „*lilium humilium*” ‘lilia pokory’, „*paradisi lilium*” ‘lilia rajska’.

²⁷ Zob. Salzer, *op. cit.*, s. 170 („Przez trzy barwy lilii wyobrażane są trzy najdoskonalsze cnoty błogosławionej Bożej Rodzicielki. Zielen mianowicie oznacza pokorę, biel czystość, kolor złoty miłość”).

²⁸ Zob. np. AH, t. 38, s. 150: „*Ave, virgo, rosa de Jericho*”. W odniesieniu do Maryi czerwona róża symbolizuje m.in. gotowość do współcierpienia z Synem. Inne określenia Maryi jako róży: „*rosa martyrum*” ‘róża męczenników’, „*rosa sine spina*” ‘róża bez kolców’, „*mundi rosa*” ‘róża świata’, „*dei rosa*” ‘róża Boga’, „*rosa castitatis*” ‘róża czystości’, „*rosa mystica*” ‘róża mistyczna’. Zob. Salzer, *op. cit.*, s. 186–192; tutaj też na temat symboliki róży czerwonej, białej i biało-czerwonej.

²⁹ Zob. AH, t. 10, nr 97 („Lilia oznacza czystość przez biel, tak jak róża przez czerwień oznacza męczeństwo”).

³⁰ *Korona Dziewicy*. Cyt. z antologii: *Ojcowie wspólnej wiary. Teksty o Matce Bożej* (w. VIII–XI). Przełożył i poprzedził wstępem W. Kania. Niepokalanów 1986, s. 177. „*Beatam me dicent...*” T. 3. Nieznany autor (jego dziełko J. P. Migne zamieścił w AH pośród pism św. Ildefonsa z Toledo) pragnie włożyć na głowę Dziewicy koronę ozdobioną 12 drogimi kamieniami, 6 światłami i – tak jak w naszej pieśni – 6 kwiatami (lilią, krokusem, różą, fiołkiem, słonecznikiem i rumiankiem), symbolizującymi cnoty Maryi.

Cytat ten pochodzi z anonimowego dziełka, powstałego zapewne w XI wieku, pt. *Korona Dziewicy*. Ale i w naszej liryce maryjnej można znaleźć wyraziste analogie, np. w pieśni *Zdrowaś, krolewno wyborna...*, w której Bogarodzica została określona jako „rajska róża wszech nakrassza”, czy w cytowanym już utworze nieznanego bliżej Mistrza Macieja:

Ani lilija białością,
Czyrwna róża krasnością,
Ani nardus swą wonnością,
Zamorski kwiat swą drogością,
Maryjej sie rowna.

(*Mocne Boskie tajemności...*, w. 71–75)

W porównaniu z białą lilią czy czerwoną różą kwiatek z kolejnej zwrotki pieśni jest o wiele bardziej enigmatyczny. Jest to bowiem „kwiatek zielony”, który „się przemienił”³¹. Zielień symbolizuje m.in. nadzieję, radość młodość, witalność, wiosenny rozkwit, wieczne szczęście sprawiedliwych. Jeśli nadzieję modlących się – to z pewnością na przemianę, tutaj przemianę duchową, nawrócenie, pojednanie z Chrystusem, u którego oręduje za nami Jego Matka, nadzieję na zbawienie. A w odniesieniu do Maryi? Przywołajmy fragment kazania na Wniebowzięcie Matki Bożej autorstwa średniowiecznego franciszczanina, św. Antoniego z Padwy:

Była ona zielona podczas poczęcia i narodzenia Syna Bożego. Nazwa ‘zielony’ – *viridis* wywodzi się od *vis* – ‘siła’. Najświętsza Dziewica podczas poczęcia i narodzenia Zbawiciela pozostała zieloną, zachowała żywotną siłę zieloności. Była Dziewicą przed i po porodzeniu. Była czerwona podczas Męki Syna, która przeszła Jej duszę. Była dojrzała podczas Wniebowzięcia, wyposażona w pełnię radości w szczęściu niebieskiej chwały³².

Porównanie Maryi do kwiatu zakłada przecież jakąś naturalną, odwołującą się do praw przyrody logikę; zieleń jest tylko etapem w cyklu wzrastania; można by wręcz powiedzieć, że zawiera w sobie konieczność przemiany, staje się jej symbolem. Owa przemiana „kwiatka zielonego” odnosi się do niewątpliwie do tajemnicy poczęcia Maryi z Ducha Świętego, wyzwalającego w Jej dziewiczej naturze życiodajną moc, zdolność do wzrastania, kwitnienia, rodzenia. Całkiem możliwe, że przemieniający się „kwiatek zielony” z naszej pieśni to po prostu symbolizująca Maryję biblijna, zieleniąca się „róźdzka Jessego” – „*virga frondens*”, na której następnie zakwita „prześliczny kwiat” – Chrystus³³.

³¹ Przekazany w zapisie Kętrzyńskiego zwrot „ten są przemyenił” odczytuję za Brücknerem jako „ten się przemienił”.

³² Cyt. z antologii: *Teksty o Matce Bożej. Franciszkanie średniowieczni*. Opracowanie M. S. Wszolek. Poprzedził wstępem S. C. Napiórkowski. Niepokalanów 1992, s. 31 (tłum. C. T. Niezgoda). „*Beatam me dicent...*” T. 5. W pieśniach średniowiecznych występuje również określenie Maryi jako „zielonego raju” („*paradisus viridis*”).

³³ Zob. np. AH, t. 24, nr 60; t. 30, nr 53. Symboliczny związek barwy zielonej z tajemnicą poczęcia Chrystusa potwierdza m.in. fragment hymnu Konrada von Haimburg (AH, t. 3, nr 3), opiewającego „pierścień” Najświętszej Maryi Panny:

*Novum florem virgula,
Paranympho credula,
Concipis, quam jaspidis
Color monstrat viridis
Plenam fide pia.*

(„Nowego kwiatu różdżko, / Dziewosłębowi ufająca, / Poczynasz, niczym jaspis / Barwę ukazuje zieloną, / Pełna pobożnej wiary”.)

O zakwitnięciu różdżki Jessego mówi *Wulgata* (Iz 11, 1): „*et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet*” (‘i wyrośnie różdżka z korzenia Jessego, wypuści się kwiat z jego pnia’). Jest to przepowiednia mesjańska, odnosząca się przede wszystkim do Chrystusa, ale również do Bogarodzicy:

*Maria, Iesse virgula,
Florens fronde tu primula,
Naturam transcendisti*³⁴.

Mariologiczna wykładnia Izajaszowego proroctwa znana była również u nas; Jan z Szamotuł zwany Paterkiem pisze np. o Maryi: „ta błogosławiona Panna wyfigurowana <w> zielonej rozdze, która wyszła z korzenia Jessego”³⁵. Jak zauważa współczesny biblista, „chętnie stosowano przepowiednię do Maryi, bo zawiera ona piękną grę słów: *virga* (różdżka) – *virgo* (dziewica)”³⁶.

W opartym na spekulatywnych skojarzeniach, a przez to dość amorficznym repertuarze średniowiecznej symboliki barw zieleń mogła zresztą oznaczać również inne cnoty Maryi, czego dowodzi choćby następujący fragment homilii Amadeusza z Lozanny:

*Viret in fide et spe aeternorum, in obedientia mandatorum, in contemplatione aeternae viriditatis et virore aeternitatis*³⁷.

W kontekście całej zwrotki można też przyjąć, że zieleń – jako barwa pośrednia pomiędzy czerwienią a błękitem – odnosi się tutaj do łączonej z Maryją funkcji wstawienniczej, pośredniczącej („A ta śliczna Panna prosi Chrystusa za nami”)³⁸.

„Kwiatek modry jeś-ci fijołek” – to figura o wiele bardziej czytelna. Błękit oznacza niebo, uduchowanie, kontemplację, wierność, czystość, jest barwą płaszczą Maryi; fiołek z kolei to symbol Jej pokory, skromności, niewin-

³⁴ AH, t. 42, nr 128 („Maryjo, różdżko Jessego, / Zakwitający pierwiosnku, / Przewyższyłaś prawa natury”). Podobnie określa Maryję Hildegarda z Bingen: „*omnia in viridate plena*” ‘cała zielonością napełniona’ (AH, t. 50, nr 327).

³⁵ Cyt. za antologią: „*Cały świat nie pomieściłby ksiąg*”, s. 128.

³⁶ Klawek, *op. cit.*, s. 220. W hymnach średniowiecznych wykorzystujących motyw „*virga Jesse floruit*” zieleń staje się również symbolem chrystologicznym, jak w jednej z XV-wiecznych pieśni do czytania: „*Tu stirps Jesseica producens flosculum, / cujus viriditas durat in saeculum*” („Tyś korzeń Jessego rodzący kwiatek, / którego zieloność trwa przez wieki”, AH, t. 6, nr 24). Niekiedy Maryja-różdżka wydaje owoc migdału (Jr 1, 11), symbolizujący Chrystusa: „*Ave, stirps qua floruit / Flos amygdalynus*” („Bądź pozdrowione drzewo, na którym zakwitnął kwiat migdałowy”, AH, t. 6, nr 25). O symbolice migdałowca i migdału zob. Forstner, *op. cit.*, s. 167–169. W tzw. *Godzinkach Wacława* biblijna figura różdżki odniesiona została do św. Anny: to ona jest „rozką barzo rokoszną” wypuszczającą z siebie „kwiatek woniąjący” – Maryję, ta zaś rodzi owoc – Jezusa. Zob. L. Malinowski, „*Modlitwy Wacława*”, *zabytek języka polskiego z wieku XV*. [...]. „Pamiętnik AU w Krakowie”, Wydziały Filologiczny i Historyczno-Filozoficzny, t. 2 (1875), s. 67.

³⁷ Św. Amadeusz, *Homilia II na cześć NMP*. Cyt. za: Salzer, *op. cit.*, s. 329, przypis 1 („Zieleni się w wierze i nadziei wieczności, w posłuszeństwie nakazom, w kontemplacji wiecznej zieloności i zieleni wieczności”).

³⁸ Innocenty III określał zieleń jako „*color medius*”. Zob. Forstner, *op. cit.*, s. 123.

ności, panińskiej wstydlivości, ale również królewskości i miłosierdzia³⁹. Oto jak autor *Korony Dziewicy* uzasadnia ofiarowanie Maryi fiołka:

Fiołek jest pięknym kwiatkiem barwy hiacyntu, mile woniejącym, poszukiwanym w medycynie. Ten kwiat, Pani, przystoi bardzo Twej koronie, ponieważ naśladujesz go w cnotach. Ty, święta Dziewico, jesteś fiołkiem czystości, fiołkiem wstydlivości, fiołkiem niewinności, fiołkiem słodyczy, fiołkiem świętości. W kolorze hiacyntu, podobnym do pogodnego nieba, zaznacza się Twe wzniesione z ziemi do nieba uczucie⁴⁰.

Dzięki pokorze i niewinności, dzięki „fiat” wypowiedzianemu w Nazarecie, Maryja umożliwia Wcielenie Bożego Syna, a w konsekwencji zniszczenie potęgi piekła⁴¹. Podobny zabieg przypisania Maryi zasługi pokonania piekła znajdujemy w *Koronie Dziewicy*:

Ty zburzyłaś otchłań, odkupiłaś lud uwięziony, otworzyłaś niebo. Z Ciebie wychodzą róże, lilie nadobne i wszystkie rodzaje piękna⁴².

Kolejna zwrotka pieśni należy do najbardziej niepewnych fragmentów tekstu, toteż konieczne wydaje się poprzedzenie jej analizy kilkoma zdaniem komentarza filologicznego. Aby uzmysłwić sobie skalę trudności w poprawnym jej odczytaniu, przytoczmy jeszcze raz transliterację Kętrzyńskiego — Nehrunga:

Cwatek brunatny est solscy<...>
nocz nam porodzyła dei filium.

Chodzi zatem o jakiś „kwiatek brunatny”, a więc wedle dzisiejszego nazewnictwa — szkarłatny lub purpurowy. Sprawę komplikuje jednak niejasność dalszego ciągu pierwszego wersu; wiadomo tylko, że jest to wyrażenie łacińskie, najpewniej skopiowane z nieznanego oryginału, być może zbyt trudne do oddania w średniowiecznej polszczyźnie; ponieważ tłumacz zachował również łacińskie określenie „*dei filium*” („Syna Boga”), łatwe przecież do przełożenia, możemy przypuszczać, że pragnął w ten sposób utrzymać parę rymową. A zatem tajemnicze słowo „*solscy<...>*” winno się rymować z „*filium*”.

³⁹ O symbolice błękitu i fiołka zob. *ibidem*, s. 116–117, 186–187. Prócz najczęściej występującej w poezji maryjnej alegorii „*viola humilitatis*” ‘fiołek pokory’ spotykamy również określenia „*viola misericordiae*” ‘fiołek miłosierdzia’ (AH t. 32, nr 153) czy „*viola puritatis*” ‘fiołek czystości’ (AH t. 38, nr XIII). Wczesnochrześcijańscy egzegeci *Pieśni nad Pieśniami* oraz ich średniowieczni komentatorzy dopatrywali się fiołków w kwiatach z wersetu 2, 12 („Na ziemi widać już kwiaty”), odnosząc je symbolicznie do kategorii świętych wyznawców. Zob. np. Meliton z Sardes, *Clavis*. W: J. B. Pitra, *Analecta sacra spicilegio solesmeni parata*. T. 2. Typis Tusculanis 1884, s. 41. Średniowieczne komentarze do dzieła Melitona z Sardes, m.in. na temat chrystologicznej i mariologicznej symboliki lilii, róży i fiołka zebrał J. B. Pitra (*Spicilegium solesmense complectens sanctorum Patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota [...]*. T. 2. Parisii 1885, s. 405–418). O symbolice chrystologicznej i mariologicznej fiołka pisze również Salzer (*op. cit.*, s. 194–195).

⁴⁰ *Korona Dziewicy*, s. 184. Fiołek zatem symbolizuje nie tylko pokorę Dziewicy („*viola humilitatis*”), ale wszystkie najpiękniejsze Jej cnoty: czystość, wstydlivość, niewinność, słodycz, świętość, umiłowanie rzeczy niebiańskich.

⁴¹ Wers „ana nam skasila pyekyelny samytek” czytam za Bobowskim i Urbańczykiem: „ana nam skaziła piekielny zamek” (Brückner proponował „piekielny smętek”). Chodzi tu najpewniej o skruszenie zawór, zasuw, rygli zabezpieczających wrota piekielne, przez które Chrystus wkroczył jako zwycięzca do królestwa Szatana.

⁴² *Korona Dziewicy*, s. 192. W hymnografii wieków średnich Matce Bożej często przypisuje się współudział w pokonaniu piekła (np. Maryja jako „*inferorum destructio*” ‘zburzenie piekiel’, AH, t. 15, nr 51).

Spośród dotychczasowych rekonstrukcji najbardziej przekonująca wydaje się wspomniana już propozycja Urbańczyka: „*solstitium*” – ‘przesilenie dnia z nocą, letnie lub zimowe’. O ile jednak samo wprowadzenie do tekstu terminu „*solstitium*” możemy przyjąć bez większych zastrzeżeń, to przedstawiona jego interpretacja (trudny dzisiaj do zidentyfikowania szkarłatny kwiat, rozkwitający w najdłuższy dzień roku, a symbolizujący porozonego przez Maryję Chrystusa) nie wydaje się całkiem bezdyskusyjna. Można przecież pójść w nieco innym niż Urbańczyk kierunku. Jeśli bowiem drugi wers zwrotki odczytamy: „⟨W⟩ noc nam porodziła *Dei filium*”⁴³, owo przesilenie dnia z nocą sensowniej byłoby odnieść do pory zimowej, kiedy to przypada najdłuższa noc i najkrótszy dzień w roku. To przecież wtedy, zgodnie ze starożytną tradycją Kościoła, obchodzone jest święto Bożego Narodzenia – w najdłuższą noc w roku rodzi się Słońce Sprawiedliwości, Syn Boży⁴⁴.

W tym kontekście barwa szkarłatna czy purpurowa mogłaby kojarzyć się raczej z zorzą poranną, jutrzenką, a są to przecież powszechne w liturgii i poezji tytuły Maryi jako Bożej Rodzicielki (przypomnijmy choćby zakończenie sonetu *Do Nświętszej Panny Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*: „Ale Ty zarzą już nam nastań raną, / Pokaż twego Słońca światłość żadaną!”)⁴⁵. Określenie „kwiatek brunatny” niekoniecznie, jak zakłada to Urbańczyk, musi odsyłać do jakiegoś konkretnego okazu flory; może przecież posiadać znaczenie symboliczne, podobnie jak „kwiatek czysty”, „kwiatek zielony” czy „kwiatek czarny”. W takim ujęciu „kwiatek brunatny” odnosiłby się do Boskiego Macierzyństwa Maryi-Jutrzienki oraz Jej królewskiej godności.

Gdyby jednak spróbować podążyć tropem zasugerowanym przez Urbańczyka i starać się odnaleźć jakiś rzeczywisty „kwiatek brunatny”, to należałoby go chyba szukać nie w nazwie „*solstitium*”, a w epitecie „brunatny” (co prawda, Urbańczyk znalazł w słownikach takie terminy, jak „*solstitium silvestre*”, „*solstitialis herba*”, „*solsequium heliotropium*”, żaden z nich jednak nie odnosi się w sposób jednoznaczny do poszukiwanego, tj. „brunatnego” kwiatu).

⁴³ Lekcję „⟨W⟩noc” wprowadził Korolko; Bobowski proponował „onoć” (w odniesieniu do Maryi jako słońca); Brückner – „anoc”; wreszcie Urbańczyk (*op. cit.*, s. 427) – „onac”: „bo w zwrotce 3, 4, 5 i 7 podmiotem działającym jest Maryja”. Za przyjęciem wariantu Korolki przemawia semantyka całej zwrotki, za propozycją Urbańczyka – konsekwencja stylistyczna pieśni.

⁴⁴ Pośród modlitw rymowanych z XV w. udało mi się odnaleźć tylko jedną, ale za to wyrazistą analogię dla określenia Maryi jako „przesilenia”: „*Deitatis solstitium*” ‘przesilenie Bóstwa’ (AH, t. 15, s. 67). Walther (*op. cit.*, t. 2, s. 965) notuje ponadto incipit średniowiecznej pieśni, która nazywa Chrystusa „Słońcem nie znającym przesilenia ani zaćmienia” („*Sol sine solstitio, qui solus nescit eclipsim*”). Na marginesie analizy propozycji Urbańczyka dodajmy jeszcze jedną możliwość odczytania urwanego w zapisie Kętrzyńskiego–Nehringa słowa „*solscy⟨...⟩*”: „*solacium*” – łac. ‘pocieszenie’, ‘ucieszenie’; również ‘pocieszycielka’; por. np. określenie Maryi jako „*tristium solacium*” (AH, t. 42, nr 76).

⁴⁵ W *Koronie Dziewicy* (s. 184–185) czytamy np.: „jak zorza powstająca uprzedziłaś bieg wiecznego słońca, światłem łaski oświecając świat [...]. Ty jesteś rodzącą słońce zorzą, Ty mu ustawicznie się czerwienisz ustawicznym światłem”. Maryję-Jutrzenkę symbolizuje zatem również barwa czerwona, szkarłatna lub purpurowa (zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłumaczył K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 88). Powszechne w wiekach średnich porównanie Maryi do jutrzienki opiera się na wersecie *Pieśni nad Pieśniami* (6, 10): „Kimże jest ta, która świeci z wysoka jak zorza, piękna jak księżyc, jaśniejąca jak słońce, groźna jak zbrojne zastępy?”.

Cytowana przez Urbańczyka praca Józefa Rostafińskiego odnotowuje wielokrotnie w źródłach z XV i XVI w. nazwę „*flos amoris*”, oddawaną w ówczesnej polszczyźnie jako „brunat”, „brunatek”, „szarłat”⁴⁶. Niestety, identyfikacja owego „kwiatu miłości” również nie jest pewna – zdaniem Rostafińskiego może to być albo „*celosia cristata*” (według *Słownika polszczyzny XVI wieku* roślina z rodziny amarantowatych, zwana u nas „brunat” lub „brunatek”), albo też „*amaranthus caudatus*”. Ten ostatni notowany jest w *Słowniku łaciny średniowiecznej w Polsce* właśnie jako „*flos amoris*” – „szarłat zwisty”, biorący swą nazwę od zwisających czerwonych kwiatostanów. W słowniku Lindego „amarant” (z gr. ‘niewiędnący’) utożsamiony został z „szarlatem”, kwiatem zbliżonym barwą do purpury. Dodajmy wreszcie, że w grę może wchodzić również „brunatny fiołek”, w słowniku Mączyńskiego zdefiniowany jako „*hyacinthus, hyacinkt, szkarłatny, fiołkowy kwiat, którym farbują*”⁴⁷. Który jednak z tych kwiatów należałoby dołączyć w naszej pieśni do symbolicznego bukietu cnót Maryi – trudno z całą pewnością orzec⁴⁸.

Charakterystyczne, jak podkreśla Stanisław Urbańczyk, że w średniowiecznym zestawie sześciu barw symbolicznych (zielona, czerwona, niebieska, biała, czarna i żółta) brak koloru „brunatnego” (szkarłatu). „W polskiej pieśni jest mowa właśnie o sześciu barwach, a jedną z nich jest »brunatna«, nieobecny jest kolor żółty” – zauważa badacz i tłumaczy ten fakt postępującą od XII w. degradacją barwy żółtej jako symbolizującej zdradę i fałsz⁴⁹. Nie wyjaśnia to jednak faktu pojawienia się w naszej pieśni koloru „brunatnego”⁵⁰.

Pewniejszy nieco krok możemy postawić w lekturze zwrotki przedostatniej, w której „kwiatek czarny” (nie występujący przecież w przyrodzie)⁵¹

⁴⁶ J. Rostafiński, *Symbola ad historiam naturalem medii aevi. Plantas, animalia, lapides et cetera simplicia medicamenta quae in Polonia adhibebantur inde a XII usque at XVI saeculum*. T. 1–2. Kraków 1900.

⁴⁷ W poezji średniowiecznej spotyka się porównanie Maryi do purpurowego fiołka („*purpurea ut viola*” – zob. Salzer, *op. cit.*, s. 194); o fiołkach „brunatnych” (szkarłatnych) wspomina jeszcze Szymon Szymonowicz (cyt. za: J. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*. Wrocław 1968, s. 30): „Nie wszystkie są białe fiołki, są brunatne, są i podpałane”.

⁴⁸ Określenie „*flos amoris*” występuje w poezji średniowiecznej również jako tytuł Maryi (zob. np. AH, t. 30, nr 58). Odnoszono je także do róży symbolizującej Matkę Boską. Oto fragment utworu *Hortulus BVM* Konrada von Haimburg (AH, t. 3, nr 5), wymieniającego wśród roślin kwitnących w „panieńskim raju” różę, lilię i fiołek:

<i>Ecce rosa, flos amoris,</i>	<i>Viola verna pudoris,</i>
<i>Rubet, floret liliū,</i>	<i>Flos campi convalium</i>
<i>Candor virginalis;</i>	<i>Famae virtualis</i>

(„Oto róża, kwiat miłości, / Czerwieni się, kwitnie lilia, / Blask dziewiczy; / Wschodzi fiołek wstydu, / Kwiat konwalii polnej / Ślawy cnotliwości”).

⁴⁹ Urbańczyk, *op. cit.*, s. 429.

⁵⁰ Oprócz podanej już motywacji (skojarzenie z barwą jutrzenki) możliwe wydaje się jeszcze inne, choć może zbyt banalne wytłumaczenie. Otóż anonimowy autor, korzystający w tym miejscu najprawdopodobniej z jakiegoś źródła łacińskiego, mógł zasugerować się brzmieniem często łączonego z „*solstitium*” słowa „*bruma*” ‘zima’, ‘najkrótszy dzień w roku’ lub „*brumalis*” ‘zimowy’, ‘odnoszący się do przesilenia zimowego’ i wprowadzić do polskiego tekstu epitet „brunatny”. Jeśli tak było w istocie, to analiza nasza przypomina w tym miejscu stąpienie po bardzo grząskim gruncie...

⁵¹ Czerni kojarzy się najczęściej negatywnie – jest znakiem śmierci, żałoby, szatana, grzechu, pokuty. W czarnych strojach duchownych „średniowieczni pisarze kościelni widzą symbol wzgardzenia światem, pokory i skromności” – pisze Forstner (*op. cit.*, s. 117). W repertuarze symboliki maryjnej kolor czarny może nieco zaskakiwać (niejednokrotnie próbowano np. wyjaśnić fenomen

symbolizuje pokorę Maryi, okazaną przez Nią szczególnie w momencie Zwiastowania. Dzięki całkowitemu poddaniu się woli Boga Maryja umożliwiła dzieło odkupienia, przez co „nas domieściła niebieskiego kora”. Ścisłej – otwarła nam drogę do nieba, w którym Ona już króluje wraz ze swym Synem, a do którego my dopiero zmierzamy⁵². Ostatnia zwrotka pieśni jest bowiem modlitwą o „domieszczenie nas w niebieskie radości” – formuła to dość popularna w rodzimej liryce maryjnej, pojawiająca się już w *Bogurodzicy*.

O wiele jest ciekawsza jej motywacja: „Przez toż, Panno, dla twej cudności”. O cudności, nadobności, krasie Maryi rozpisywali się przede wszystkim średniowieczni autorzy opowieści apokryficznych, tym chętniej, że *Ewangelie* na temat urody Matki Bożej całkowicie milczą. Skupiano się przy tym na szczegółach piękna cielesnego, które miało poświadczać krasę duchową Maryi⁵³. W pieśni *Kwiatek czysty, smutnego sierca ucieśnienie...* proporcje zostały odwrócone: „cudność Panny”, dzięki której droga do zbawienia stanęła przed nami otworem, to przede wszystkim Jej piękno duchowe, piękno „kwiatów cnót”, jakimi się odznaczała, zasług, jakie położyła dla naszego odkupienia. A więc czystość panięńska, dziewiczność macierzyństwa, uмиłowanie Boga, gotowość do współcierpienia z Chrystusem, nadzieja i miłosierdzie dla grzeszników, wstydlivość, wierność i pokora – oto „bukiet cnót chrześcijańskich”, jakimi nieznan autor polskiej pieśni ozdobił „cudną Pannę”⁵⁴.

„Czarnej Madonny”). Tymczasem w średniowiecznej mariologii była to barwa, która – wraz z białą i czerwoną – współtworzyła kolorystyczny kanon ówczesnych opisów urody Matki Boskiej. Tak np. w *Mariale* Jakuba de Voragine czytamy, że piękno Maryi polega m.in. na powabie i stosowności owych trzech barw: „*Fuit enim colorata tritico colore, scilicet colore nigro, albo et rubeo*” („Była bowiem zdobna trójską barwą, mianowicie czarną, białą i czerwoną”. Cyt. za: T. Dobrzeńiecki, *Łacińskie źródła „Rozmyślenia przemyskiego”*. W zb.: *Średniowiecze. Studia o kulturze*. Red. J. Lewański. T. 4. Wrocław 1969, s. 239. Symbolika barwy czarnej wykorzystywana była również w charakterystykach stanów duchowych Maryi, najczęściej w nawiązaniu do wersetu *Pieśni nad Pieśniami* (1, 5): „*nigra sum, sed formosa*” („czarna jestem, lecz piękna”). Do motywu tego sięga m.in. Guillelmus de Deguilevilla (XIV w.) w mariologicznej parafrazie *Pieśni nad Pieśniami* (AH, t. 48, s. 363), w której słowa Oblubienicy („*nigra sum*”) wypowiada Maryja, „poczerniała” w bólu dzielonym wraz z umęczonym za grzechy świata Synem. Analogiczne sformułowania znajdujemy w monologu Maryi rozstającej się z Jezusem w *Rozmyślaniu przemyskim* (cyt. za: *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa*. Wydał A. Brückner. Kraków 1907, s. 295–296): „a przeto mam żalność, nędzę i wielką tesknicę, a przeto płaczcie ze mną wszyscy i widźcie mnie w żalnym udręczeniu, uczyniłam się czarna i śniada, jako mogę cierpieć śmierci syna mego [...]”.

⁵² Oto jak pokorę Maryi wysławia witaający Ją w niebie „kor anjelski” (Opec, *op. cit.*, s. 276–277): „Postępuj, postępuj, Królowa Niebieska, wstępuj ku twemu Synowi, abyś s nim na wieki krolowała, która, acześ była cnotliwa a i naświętsza, wszystkimi cnotami okraszona, a wszakoż więcej-eś swą pokorą niż wszystkimi twymi cnotami. Przeto jesteś dostojna, abyś wzięła chwałę nawyszego powyszenia [...]”. Wyższe chóry anielskie wysławiają pozostałe cnoty Maryi: czystość, „nieporuszenie”, posłuszeństwo Bogu, cierpliwość, mądrość, miłosierdzie, wiarę i miłość (s. 277–278).

⁵³ Korzystano wówczas również z metafor kolorystyczno-kwiatowych; np. autor *Rozmyślenia przemyskiego* opisuje policzki Maryi jako „wielmi nadobne [...] białe, a między tym jakoby różnego kwiatu barwa słączona. Lice je świeciło i było rumione jako róża z liliją”. Cyt. za antologią: „*Cały świat nie pomieściłby ksiąg*”, s. 153.

⁵⁴ Warto zwrócić uwagę na wyraźną w naszej pieśni nutę chrześcijańskiego (może nawet „franciszkańskiego”) humanizmu. Dzięki doskonałości Wniebowziętej ocalone zostaje piękno ziemskich barw i kwiatów; to Ona, zwana niekiedy „Królową kwiatów”, uwiecznia ich urodę w bukiecie swoich cnót, pozwalając im na zawsze kwitnąć na rajskich, zielonych łąkach.

Skupienie się w niniejszych rozważaniach niemal wyłącznie na analizie symboliki florystycznej pieśni *Kwiatek czysty, smutnego serca ucieśnienie...* nie powinno przesłaniać innych, nie mniej istotnych aspektów poetyckiej struktury tekstu. Warto np. zauważyć konsekwentnie stosowaną przez autora dwudzielną konstrukcję zwrotek: wymieniane w pierwszym wersie każdej z nich kolejne kwiaty (cnoty) Maryi zostały ściśle powiązane z przypominanymi w wersie drugim najważniejszymi momentami z Jej życia, a więc i z zasługami, jakie położyła dla odkupienia rodzaju ludzkiego. Ich kolejność nie zawsze wprawdzie pokrywa się z chronologią biblijną (nadrzędną zasadą porządkującą jest kolejność kwiatów), w sumie jednak składają się one na pełny obraz udziału Maryi w historii zbawienia: przynależność do „rodzaju dziewczęgo” („kwiatek czysty”), Zwiastowanie („biała lilia”), „porodzenie” Chrystusa („kwiatek brunatny”), współudział w pokonaniu piekła („modry fiołek”) i otwarciu nam drogi do nieba („kwiatek czarny”), królowanie w niebie („czerwona róża”), orędowanie za grzesznikami („kwiatek zielony”).

Pieśń *Kwiatek czysty, smutnego serca ucieśnienie...* nie zasługuje zapewne na miano arcydzieła średniowiecznej liryki religijnej, godnego stanąć obok *Bogurodzicy* czy *Lamentu świętokrzyskiego*. Ale nie należy również do kręgu staropolskich pieśni maryjnych, które Stefan Nieznanowski charakteryzował przed laty jako „suche, nastawione na wyliczania, zestawienia dogmatyczne”⁵⁵. Pozostaje zatem żywić nadzieję, że widoczny w ostatnich latach wzrost zainteresowania filologów i historyków literatury tym unikatowym (nie tylko w skali rodzimej) świadectwem erudycji i pobożności anonimowego poety zaowocuje również wyraźniejszą niż dotąd obecnością pieśni w świadomości polonistycznej.

⁵⁵ S. Nieznanowski, *Średniowieczna liryka religijna. Rekonesans badawczy*. W: *Studia i wizerunki. O poezji staropolskiej i jej badaczach*. Warszawa 1989, s. 27.