VERBUM VITAE • 42/3 (2024) 625–641
Received: Apr 2, 2024 | Accepted: Aug 21, 2024 | Published: Sep 30, 2024

Mariologia Franciszka Petrarki w pieśni *Vergine bella, che di sol vestita*

Mariology of Petrarch in the Song *Vergine bella, che di sol vestita*

PIOTR TADEUSZ WASZKIEWICZ
Szkoła Główna Mikołaja Kopernika, pwaszkiewicz@student.sgmk.edu.pl

Streszczenie: Petrarka często jest przeciwstawiany „Boskiemu Poecie", Dantemu; jego poezja skupia się na figurze Laury oraz na miłości do niej, tym samym odchodząc od teocentryzmu średniowiecznego. Żyjący na granicy dwóch epok Petrarka wytyczał jednak pewne trendy nie tylko literackie, ale również teologiczne. Jego zbiór poezji wieńczy pieśń będąca mariologiczną perłą poezji średniowiecznej. Niniejszy artykuł pragnie pochylić się nad teologicznym aspektem poezji Petrarki w pieśni *Vergine bella, che di sol vestita*, próbując odkryć, jakim teologiem – i mariologiem – był Petrarka. Szczególnie ważne jest pytanie, czy jego maryjna pieśń jest odejściem od jego wcześniejszej perspektywy antropocentrycznej i ziemskiej oraz w konsekwencji, czy dzieło to stanowi polemikę, czy raczej punkt spotkania z Dantem. Odpowiedzi na te pytania służy poznanie prawdopodobnego kontekstu powstania *Vergine bella*, oraz przede wszystkim analiza wybranych wezwań pieśni, pozwalająca odkryć nawiązania do autorów wcześniejszych (od epoki patrystycznej po Franciszka z Asyżu i Dantego) oraz oryginalny wkład samego Petrarki, który – fundamentalnie wierny swojemu podejściu antropocentrycznemu – dostrzega w Maryi „Dziewicę ludzką" i szczególnie litościwą wobec ludzkiej nędzy. To właśnie tytuł *Vergine humana* wydaje się stanowić najbardziej oryginalną nutę mariologii Petrarki, a zarazem interesujący punkt jego wyjścia naprzeciw Dantemu.

Słowa kluczowe: Petrarca Francesco, średniowieczna poezja maryjna, poezja włoska w XIV w., renesans, mariologia, antropocentryzm

Abstract: Petrarch is often contrasted with the "Divine Poet", Dante. His poetry focuses on the figure of Laura and his love for her, thus departing from medieval theocentrism. However, living on the boundary between two eras, Petrarch set certain trends in poetry and theology. His collection of poetry is crowned with a Mariological treasure of medieval poetry. This article seeks to delve into the theological aspect of Petrarch's poetry in the song *Vergine bella, che di sol vestita* in an attempt to discover what kind of theologian and Mariologist he was. Of crucial importance is whether this song is a departure from his earlier anthropocentric perspective and, consequently, whether it represents a polemic or a point of encounter with Dante. To answer these questions, the article describes the probable context in which the *Vergine bella* was written and, above all, analyses selected invocations of the song, making it possible to discover references to earlier authors (from the patristic era to Francis of Assisi and Dante) and the original contribution of Petrarca himself, who, fundamentally faithful to his anthropocentric approach, sees Mary as a "human virgin" exceptionally compassionate towards human misery. It is the title *Vergine humana* that seems to constitute the most original note of Petrarca's Mariology and an exciting point of his encounter with Dante.

Keywords: Petrarca Francesco, medieval Marian poetry, Italian poetry of the 14th century, Renaissance, Mariology, anthropocentrism

CC BY ND

Giosuè Carducci, poeta równie wielki, co daleki od wiary katolickiej (zasłynął wszak swoim hymnem *Do Szatana*), uznał, że ostatnia z pieśni Petrarki zawartych w zbiorze *Canzoniere* stanowi „najpiękniejszą poezję, jaka wzniosła się z serca katolickiego ku Dziewicy" (Carducci 1874, 10)[1]. I rzeczywiście, jeżeli w literaturze polskiej *Litanię* Cypriana Kamila Norwida sprawiedliwie Stefan Sawicki nazwał „najpełniejszą do dziś sumą poetycką mariologii" (Sawicki and Nowaczyński 1983, 256), to coś podobnego powiedzieć można o sławnej pieśni *Vergine bella, che di sol vestita*. W języku polskim ukazała się ona co najmniej w dwóch dziewiętnastowiecznych przekładach: anonimowym *Biblioteki Warszawskiej* ("Wezwanie do N. Maryi Panny: Śpiew Petrarki po śmierci Laury" 1842) oraz Felicjana Faleńskiego wydanym w 1881 roku (Petrarka 1881), bez wątpienia jednak należy dziś do mniej znanych utworów autora *Sonetów do Laury*. Niniejsza praca próbuje osadzić maryjną pieśń Petrarki w kontekście całokształtu jego życia i twórczości oraz omówić niektóre teologiczne intuicje i nawiązania wielkiego poety, który w *Vergine bella* potrafił sformułowania zaczerpnięte z tradycji patrystycznej lub z autorów niewiele od niego samego wcześniejszych, jak Dante Alighieri i Franciszek z Asyżu, łączyć ze zgoła oryginalnymi. Pochylenie się nad maryjnym arcydziełem Petrarki pozwoli także wysnuć refleksję na temat powiązań poezji z teologią i – konkretniej – mariologią. Otóż nierzadko poezja towarzyszy teologii, niekiedy wyprzedza ją i inspiruje, niekiedy wyraża to samo w sposób skondensowany, nie będąc związaną rygorem słownictwa teologicznego. Jeśli jest to prawdą już w odniesieniu do teologii w ogóle, to czyż nie jest tym bardziej kiedy mowa o opiewaniu Tej, która dała natchnienie tak wielu poetom?

1. Kontekst powstania pieśni

Według tradycji Książę Poetów, jak nazywano Petrarkę, w pieśni wieńczącej jego *Rerum vulgarium fragmenta* (czy też *Canzoniere*) szukał u Najświętszej Maryi Panny ukojenia i przebaczenia za grzech, w jakim pogrążył się na długo, „koncentrując wszystkie swoje siły duchowe w namiętności ziemskiej, poddanej prawom przemijania" (*Dizionario enciclopedico di mariologia*, n.d.)[2]. Miłość do Laury, miłość od pierwszego wejrzenia, które skądinąd miało miejsce w Wielki Piątek i w awinońskim kościele św. Klary (świętość dnia i miejsca mogły dodatkowo wzmagać późniejsze wyrzuty sumienia poety), stanowiła środek ciężkości całej twórczości Petrarki. *Canzoniere*, zbiór 366 utworów, bywa wszak nazywany także po prostu *Sonetami do Laury* – i rzeczywiście zawiera aż 317 sonetów, a Laura de Noves jest adresatką

1 Tł. własne. W oryginale: „la più bella poesia che mai sorgesse di cuore cattolico alla Vergine".

2 Tł. własne. W oryginale: „concentrando le proprie energie spirituali in una passione terrena sottoposta alle leggi della caducità"..

i bohaterką zdecydowanej większości z nich. Rzeczywiste istnienie tej należącej do najsławniejszych w całej literaturze postaci kobiecych pozostaje skądinąd kwestią wątpliwą – już Giovanni Boccaccio w roku 1342 sugerował, że jest ona tylko pewną personifikacją kobiecego ideału; nie on pierwszy zresztą, bo uczynił to już zmarły rok wcześniej biskup Giacomo Colonna (Trapp 2001, 61). Niezależnie od tego jednak, ile kobiety z krwi i kości było w muzie Księcia Poetów, Laura wywarła przemożny wpływ nie tylko na życie Petrarki, ale i na historię literatury.

O ile jednak zdecydowana większość utworów zawartych w *Canzoniere* opiewa Laurę, o tyle cały zbiór kończy się utworem o numerze 366, czyli maryjną pieśnią *Vergine bella che di sol vestita*. Takie ulokowanie utworu nie jest przypadkowe – sam autor wyraźnie je zaakcentował, opatrując pieśń notą „in fine libri ponatur" (umieścić na końcu księgi). Badacze przedmiotu zauważają, że Petrarce – który dokonywał wielu zmian kolejności utworów w *Canzoniere* i uważał, że koniec tomu stanowi *bonum spatium* („dobre miejsce") na ewentualne dodatki – zależało na tym, żeby niezależnie od wszystkich zmian, to właśnie maryjna pieśń wieńczyła cały tom:

> With regard to *366* Petrarch had a special problem. He must of course include it in the main Malatesta form, but it must always be terminal – and he was saying that a *bonum spatium* for additions would be left at the end. What he did was to send a copy of *366* marked *in fine libri ponatur*, either as the last poem in the Malatesta MS itself, or on a separate sheet (Wilkins 1948, 443).[3]

W ten sposób ostatnia pieśń *Canzoniere* stanowi – jak to ujął Paolo Cecchi – nie tylko jego granicę „materialną", ale także zdecydowane przejście ze sfery ziemskiej do transcendentnej, co rzuca inne światło także na cały zbiór (Cecchi 2005, 248). Co więcej, wezwanie Maryi na końcu tomu jest zarazem figurą wezwania Jej także na końcu życia, o czym zresztą Książę Poetów kilkakrotnie wspomina w wersetach tej pieśni. *Ora pro nobis* („módl się za nami") pobrzmiewa w każdej jej strofie, bo każda zaczyna się modlitewnym wezwaniem Dziewicy. *Peccatoribus* („grzesznymi") dudni ponurym echem w ciągu całej pieśni. *Nunc* („teraz") zdaje się zbiegać z *in hora mortis nostrae* („w godzinę śmierci naszej"): „Śmierć już kołace i sumienie gniewne" ("Wezwanie do N. Maryi Panny: Śpiew Petrarki po śmierci Laury" 1842, 663)[4], mówi Petrarka, stwierdziwszy wprzódy, że po śmierci Laury i on sam niczego już nie oczekuje jak tylko śmierci.

---

3 „W odniesieniu do [utworu nr] *366* Petrarka miał szczególny problem. Musiał oczywiście włączyć go do głównej formy [wydania] Malatesty, ale zawsze musiał być utworem końcowym – zarazem jednak mówił, że *bonum spatium* [dobre miejsce] na dodatki będzie pozostawione na końcu. Ostatecznie wysłał kopię [numeru] *366* z oznaczeniem *in fine libri ponatur* czy to jako ostatni wiersz w samym rękopisie Malatesty, czy to na osobnym arkuszu" (tł. własne).

4 Tł. własne. W oryginale „'l cor or coscïentia or morte punge" (w. 134).

2. „Niewinna zdrada" Ojca Renesansu

Dlaczego jednak miłość do Laury opiewana w genialnych sonetach jest powodem tak głębokich wyrzutów sumienia starzejącego się poety? Oddając raz jeszcze głos Carducciemu powiedzieć można, że Petrarka: człowiek późnego średniowiecza i tercjarz franciszkański, czuł się zdrajcą wobec przepojonej Bogiem epoki, która (także, a może wręcz głównie, za jego sprawą) dobiegała końca. Chyba słusznie mówił Giuseppe Ferrari o „niewinnej zdradzie, jakiej Petrarka dopuścił się na średniowieczu" („tradimento innocente fatto dal Petrarca al medio evo" – Carducci 1874, 9). Oto, mówi Carducci, „il paradiso della *Divina Commedia* [...], tutto d'un tratto si ristringe, si limita, si riempie di visioni leggiadre che rispecchiano la terra" (Carducci 1874, 9)[5]. I rzeczywiście, raj i teologia Dantego ustępują w twórczości Petrarki miejsca „pełnym gracji zjawiskom odzwierciedlającym ziemię" – a pośród tych „zjawisk" piękna Laura zajmuje pierwsze miejsce. Zaiste, Dante to prawdziwie „il Divin Poeta", to znaczy poeta (lub Poeta, jak nazywają go Włosi) nie tylko boski, ale również poeta boskości; teolog poezji lub poeta teologii, na którego grób Giovanni del Virgilio ułożył sentencję rozpoczynającą się słowami „Theologus Dantes" (Szymik 1994, 56). Na tym tle Petrarka, „prawdziwy ojciec Renesansu" (Carducci 1874, 11)[6], właśnie przez swą miłość do Laury nie tylko sam stał się ziemskim, ale i poezję ściągnął niejako ze sfer niebieskich z powrotem na ziemię. Słusznie zauważył Ilario Colli, że jeśli Dantego nazwać można ostatnim autorem dawnej epoki, Petrarka jest pierwszym nowej – a tę cechuje właśnie zejście na ziemię, powrót do cielesności, nie wyłączając erotyki, która jeszcze kilka dekad wcześniej stanowiła dla Boskiego Poety teren prawie niedostępny:

> Where Petrarch celebrates the pleasures of the flesh, Dante frowns upon them. Against the numerous poems in the *Canzoniere* that testify to Laura's physical beauty (72, 127, 308), we can weigh Canto V of *Inferno*, where Dante has trapped the 'carnal' in an eternal whirlwind. St. Augustine, with his stern disapproval of a life 'lived according to the flesh', hovers attentively over Dante, eyeing his every move. Petrarch, on the other hand, seems to have developed a degree of immunity to him (Colli, n.d.).[7]

---

5 „Raj *Boskiej Komedii* [...] nagle staje się ciasny, ograniczony i wypełnia się pełnymi gracji zjawiskami odzwierciedlającymi ziemię" (tł. własne).

6 Tł. własne. W oryginale:„egli, vero padre del Rinascimento".

7 „Tam, gdzie Petrarka świętuje przyjemności ciała, Dante je potępia. Z licznymi świadczącymi o fizycznym pięknie Laury wierszami w *Canzoniere* (nr 72, 127, 308) możemy zestawić pieśń V *Piekła*, w której Dante uwięził to, co *cielesne* w wiecznym wirze. Święty Augustyn, ze swoją surową dezaprobatą dla życia *przeżywanego według ciała* unosi się uważnie nad Dantem, obserwując każdy jego ruch. Petrarka ze swojej strony wydaje się, że osiągnął pewną dozę odporności na niego" (tł. własne).

Po śmierci Laury i sam czując bliskość śmierci, poeta opłakuje zarazem i zmarłą ukochaną, i własną marność. Serce jego jest kłute to wyrzutami sumienia, to bliskością śmierci („'l cor or coscïentia or morte punge" – w. 134[8]); nie tylko z omawianej pieśni wiadomo, że dni Petrarki naznaczone były „skrupułami religijnymi, wyrzutami [sumienia] i świadomością marności świata" (De Giovanni 2002, 79)[9]. Oto jednak, niejako wychodząc z cienia za sprawą śmierci Laury, Księciu Poetów ukazuje się nowa figura kobieca; Ta, której może powierzyć wszystko: i swój ból, i swoją skruchę, i swoją zmarłą... Dusza jego („peccatrice, i' no 'l nego" – w. 73[10]) w Niej pokłada ufność; za Jej sprawą ma nadzieję uwolnić się od szyderczego śmiechu piekielnego nieprzyjaciela (w. 72–75). Powołuje się przy tym Petrarka, godny naśladowca wielkich poetów maryjnych, na to, że dla zgładzenia naszych grzechów Bóg stał się człowiekiem w Jej łonie (w. 76–78).

Łączy się w pieśni *Vergine bella* właśnie klasyczna hymnografia maryjna z tonem poezji erotycznej obecnym w reszcie zbioru *Sonetów do Laury*. Był to powód, dla którego nie od razu doceniono (a przynajmniej: nie jednogłośnie) teologiczny i pobożnościowy wymiar tego wielkiego dzieła. Niektórym krytykom wydawało się ono „zbyt głęboko naznaczone duchem światowym wypełniającym resztę *Canzoniere*" ("Vergine Bella che di sol vestita," n.d.). Petrarka nawet w maryjnej pieśni nie wchodzi tu w rolę Dantego (choć nawiązuje do pieśni XXXIII jego *Raju*). Nie ukazuje się czytelnikowi jako Poeta Boski – pozostaje ludzki. Jest to jednak człowieczeństwo na wskroś pobożne, choć przecież nie wolne od tego przywiązania, które zdeterminowało całe poetyckie życie Księcia Poetów. Redaktorzy włoskiej antologii tekstów maryjnych zauważają:

> A differenza di Dante, Petrarca, invocando la Vergine, resta profondamente legato al dramma intimo e umano. Alla presenza della soprannaturale bellezza di Maria, delle sue doti di purezza, santità e saggezza [...] il poeta esamina la sua coscienza e avverte il bisogno del soccorso di Maria per un autentico risveglio spirituale. La Vergine, cantata da Dante è ideale della contemplazione che affascina e conquista l'anima; la Vergine cui si rivolge Petrarca è il rifugio dei viandanti smarriti e imploranti (De Giovanni 2002, 79).[11]

---

8 „[…] serce to sumienie, to śmierć kłuje" (tł. własne)

9 Tł. własne. W oryginale:„I suoi anni furono ritmati da scrupoli religiosi, da rimorsi e dalla consapevolezza della vanità mondana".

10 „[…] grzeszna, nie przeczę" (tł. własne).

11 „W przeciwieństwie do Dantego, Petrarka, wzywając Dziewicę, pozostaje głęboko przywiązany do dramatu intymnego i ludzkiego. Wobec nadprzyrodzonego piękna Maryi, Jej przymiotów czystości, świętości i mądrości [...] poeta bada własne sumienie i odczuwa potrzebę pomocy Maryi, żeby móc doznać autentycznego przebudzenia duchowego. Dziewica opiewana przez Dantego jest ideałem kontemplacji, który fascynuje i podbija duszę. Dziewica, do której zwraca się Petrarka, jest ucieczką zagubionych i błagających [o pomoc] wędrowców" (tł. własne).

3. Popularność w dobie kontrreformacji

O ile ta przyziemność czy też swoisty antropocentryzm Księcia Poetów w jego maryjnym arcydziele mogła w pobożnych kręgach współczesnych Petrarce budzić uczucia mieszane, o tyle z biegiem czasu, a zwłaszcza z nastaniem – w XVI i XVII wieku – duchowości zwanej niekiedy właśnie antropocentryczną[12] (której bodaj największym przedstawicielem będzie św. Franciszek Salezy), zyska mu tym większe uznanie.

Szczególne świadectwo tego serdecznego przyjęcia pieśni *Vergine bella* w tym nowym okresie w dziejach duchowości (który zbiega się z okresem kontrreformacji) znajdujemy w biografii św. Wawrzyńca z Brindisi (1559–1619). Otóż ten doktor Kościoła, który zapewne znał *Vergine bella* na pamięć jeszcze ze szkół, zwykł ją śpiewać podczas długich podróży:

> E allora, insieme con la incomparabile poesia dei salmi e della Scrittura, lo soccorreva quanto di meglio la poesia latina e italiana aveva saputo cantare a onore di Maria. Particolarmente cara gli era quella canzone di Petrarca: *Vergine bella, che, di sol vestita*. Ne proseguiva il canto fra subite interruzioni, tra frequenti rapimenti di spirito e incontenibili slanci affetti (Arturo da Carmignano 1960–1963, 1:395)[13].

Biorąc pod uwagę, że między rokiem 1549 a 1584 co najmniej dziesięciu kompozytorów (wśród nich Giovanni Pierluigi da Palestrina komponujący swoje madrygały) układało melodie do pieśni Petrarki (Cecchi 2005, 289–90), nie można wykluczyć, że melodia, którą podśpiewywał sobie w podróżach Wawrzyniec z Brindisi, była autorstwa któregoś z nich.

Arturo z Carmignano dodaje w innym miejscu, że w pobożności osobistej Wawrzyńca pieśń Petrarki zajmowała szczególne miejsce, tuż obok *Stabat Mater* oraz litanii loretańskiej (Arturo da Carmignano 1960–1963, 3:450). Świadkiem przywiązania Wawrzyńca do arcydzieła Petrarki był jego osobisty sekretarz i wierny przyjaciel, o. Ambroży z Florencji:

> Nei viaggi che non erano molto faticosi, o che dicevamo l'offitio [sic] della Madonna, il quale lui mai lassò [sic], o veramente che cantava qualche laude alla beata Vergine, et in particolare quella del Petrarca *Vergine bella*; et con tanto sentimento, che molte volte andava come fuori di se stesso; e poi ripigliava il versetto che lasciava. E questi erano quasi

12 Tak np. Marciano Ciccarelli dzieli historię duchowości na trzy epoki: teocentryczną (pierwsze tysiąclecie), chrystocentryczną (św. Bernard, św. Franciszek) oraz duchowości antropocentryczne poczynając od wieku XV i XVI (Ciccarelli 1959, 35).

13 „A wtedy, obok niezrównanej poezji psalmów i Pisma Świętego, opierał się na tym, co najlepszego poezja łacińska i włoska umiała wyśpiewać ku czci Maryi. Szczególnie miła mu była pieśń Petrarki: *Vergine bella, che, di sol vestita*. Ciągnął jej śpiew przerywając często z powodu uniesień ducha i niepowstrzymanych porywów uczucia" (tł. własne).

i continui essercitii [sic] che diceva, oltre la corona della beata Vergine che diceva (Arturo da Carmignano 1960–1963, 5:212)[14].

Co więcej, obok tego przywiązania natury czysto pobożnościowej można w teologicznym arcydziele Wawrzyńca z Brindisi, zbiorze 85 kazań maryjnych (*Mariale*), dostrzec nawiązania do pieśni Księcia Poetów, jakkolwiek nie cytuje go wprost. Miłość wielkiego kapucyna do petrarkowskiej pieśni jest jednocześnie świadectwem zmienionych czasów i jej pełnego przyjęcia przez najbardziej nawet kontrreformacyjnie nastawione kręgi Kościoła, jak i niewątpliwej wartości już nie tylko literackiej, ale wręcz teologicznej. Otóż skoro tak wysoko cenił *Vergine bella* doktor Kościoła uznany za jednego z największych mariologów wszystkich czasów[15], to wartość tego dzieła (również ta teologiczna) musi być niebagatelna.

4. Język poezji i język teologii

Podnosząc wartość teologiczną tekstu poetyckiego (a tym bardziej tekstu poetyckiego niebędącego dziełem teologa, jak to miało miejsce np. w przypadku św. Efrema czy św. Jana od Krzyża), wypada zwrócić uwagę na związki, ale też różnice, języka teologów i poetów. Spogląda się niekiedy na literaturę piękną jako na coś, co jest „egzystencjalne, czerpiące żywotne soki z bezpośredniego doświadczenia życia" (Szymik 1992–1993, 17), i niezależnie od tego, czy Laura istniała w rzeczywistości, czy nie, bez wątpienia poezja Petrarki jest taka właśnie. W sposób oczywisty jednak poezja wyraża tę rzeczywistość inaczej aniżeli teologia, jakkolwiek tak często chodzą teologowie i poeci po tym samym polu. Stąd pytanie, które możemy sformułować za Jerzym Szymikiem w odniesieniu do tych dwóch różnych modeli języka (poetów i teologów): „czy te modele wykluczają się wzajemnie, czy też są wobec siebie komplementarne? Na ile teologia powinna (nie powinna? może?) czerpać z tego literackiego doświadczenia? – oto problem bardzo współczesny" (Szymik 1992–1993, 17). Nie miejsce tu, żeby w tę kwestię wchodzić dogłębnie; warto jednak zasygnalizować, że pomiędzy językiem poezji a teologii zachodzi podobny stosunek jak ten pomiędzy językiem mistyków a teologów (czy filozofów, jak w poniższym cytacie). Wydaje się,

14 „W podróżach, które nie były nazbyt uciążliwe, albo odmawialiśmy oficjum o Matce Bożej, którego nigdy nie opuszczał, albo wręcz wyśpiewywał jakąś laudę do błogosławionej Dziewicy, a zwłaszcza tę Petrarki Vergine bella, a z takim uczuciem, że wiele razy jak gdyby wychodził z siebie, a potem podejmował werset, na którym przerwał. Były to prawie nieustanne jego ćwiczenia [pobożne], które odmawiał oprócz korony [różańca] błogosławionej Dziewicy, który [także] odmawiał" (tł. własne).

15 „S. Lorenzo da Brindisi è uno fra i più grandi Dottori mariani d'ogni tempo, e il più grande Dottore mariano del suo tempo" (Roschini 1951, 230).

że można do poezji zastosować w całej rozciągłości spostrzeżenie Jacques'a Maritaina dotyczące języka mistyków:

> Quant au langage mystique, on l'a très bien montré, il est nécessairement autre que le langage philosophique, l'hyperbole n'y est pas un ornement de rhétorique, mais un moyen d'expression rigoureusement requis pour signifier les choses avec exactitude; car à vrai dire il s'agit là de rendre sensible l'expérience même, et quelle expérience! la plus ineffable de toutes; le langage philosophique se propose avant tout de dire la réalité sans la toucher, le langage mystique de la faire deviner comme en la touchant sans la voir. Combien de malentendus on éviterait si l'on distinguait comme il faut ces deux registres! (Maritain 1948, 647–48)[16]

Innymi słowy, prawem poety jest pójść na skróty – tak jak jest to prawem mistyków. Petrarka może nazwać Maryję „boginią" (w. 98) nie stając się przez to idolatrą; mistyk może nazwać siebie samego „nicością", co oczywiście nie przystoi metafizykowi. Reginald Garrigou-Lagrange podaje właśnie ten przykład: „mistycy mówią krótko o nicości stworzenia, aby wyrazić to, co teologowie wypowiadają w pięciu zdaniach [...]. Tych pięć twierdzeń, koniecznych dla abstrakcyjnego studiowania prawdy, łączy się w żywym określeniu mistyków: nicość stworzenia. To wyrażenie hiperboliczne nie jest błędne; byłoby błędne, gdyby wyraz *nicość* był wzięty w znaczeniu właściwym" (Garrigou-Lagrange 2014, 420–21).

Podobnie powiedzieć można, że portrecista, a nawet karykaturzysta, może równie dobrze (a nawet lepiej) oddać czyjąś fizjonomię aniżeli fotograf. Karykaturzysta „wyłapuje" najbardziej charakterystyczne cechy rysowanej postaci, jakkolwiek przedstawia je zaledwie kreskami. Zdjęcie jest oczywiście środkiem wyrazu dużo precyzyjniejszym – ale niekoniecznie doskonalszym. W biografiach, o ile zamieszcza się w nich jakiekolwiek ilustracje, dobrze jest mieć i zdjęcie i karykaturę przedstawiającą bohatera – nikt w każdym razie nie powinien mieć za złe malarzowi-portreciście, że nie jest fotografem. Tak też w antologiach tekstów maryjnych zamieszcza się nie tylko traktaty teologiczne, ale i dzieła poetyckie. Przy ich lekturze, mając na uwadze, że i poezja może stanowić *locus theologicus*, należy jednak pamiętać o owych przykrych nieporozumieniach, do których dochodzi (jak to było w przypadku niektórych mistyków reńskich zacierających granice między językiem mistycznym a teologicznym), kiedy zapomina się o specyfice języka poezji i teologii. Język poetów, który pod

16 „Co do języka mistycznego, jak to dobrze wykazaliśmy, jest on w sposób konieczny czymś różnym od języka filozoficznego. Hiperbola nie jest w nim tylko retorycznym ozdobnikiem, ale środkiem wyrazu ściśle wymaganym dla dokładnego oznaczenia rzeczy, ponieważ, prawdę mówiąc, jest to kwestia uzmysłowienia samego doświadczenia – i to jakiego doświadczenia: najbardziej niewypowiedzianego ze wszystkich. Język filozoficzny ma na celu przede wszystkim wyrażanie rzeczywistości bez jej dotykania; język mistyczny – jej odgadnięcie jak gdyby dotykając bez widzenia. Iluż nieporozumień można by uniknąć, gdyby te dwa obszary były właściwie rozróżniane" (tł. własne).

względem siły wyrazu z jednej strony, a braku naukowej precyzji z drugiej, można ulokować pomiędzy językiem mistyków a teologów, ma swoją potężną ekspresję również na polu religijnym. Zdarzali się poeci będący mistykami (jak np. Franciszek z Asyżu czy Jan od Krzyża); Petrarki bez wątpienia nie należy do nich zaliczać – jego natchnienie ma charakter poetycki, a nie nadprzyrodzony. Jest jednak poetą wierzącym, a Maryję, do której kieruje swoją pieśń, szczerze kocha. Nie jest też Ojciec Renesansu (jak zresztą przystało na człowieka renesansu) teologicznym ignorantem.

5. Analiza wybranych fragmentów utworu

O ile Petrarka (w przeciwieństwie do polskiego mariologa poezji, Norwida), nie opiera swojej *Vergine bella* na litanii loretańskiej ani nie nazywa jej litanią – niemniej jednak w istocie ma ona właśnie taki charakter, przy czym jest to litania bardzo osobista, nie ma w niej bodaj żadnego klucza zewnętrznego. Każdą kolejną strofę otwiera jednak wołacz „Vergine" (w polskich przekładach: „Panienko" lub „Dziewico") opatrzony kolejnymi przymiotnikami: „Dziewico piękna" (w. 1), „Dziewico mądra" (w. 14), „Dziewico czysta" (w. 27), „Dziewico błogosławiona" (w. 35), „Dziewico święta" (w. 40), „Dziewico chwalebna" (w. 48) „Dziewico jedna, bez wzoru na ziemi" (w. 53)[17], „Dziewico słodka i pobożna" (w. 61), „Dziewico jasna i stała" (w. 66), „Dziewico święta i szlachetna" (w. 87)[18], „Dziewico czucia wzniosłego" (w. 100)[19] czy mistrzowskie „Vergine humana, et nemica d'orgoglio" („Dziewico ludzka, nieprzyjazna dumie") otwierające końcową część utworu. Niektóre z tych tytułów zasługują na szczególną uwagę.

5.1. Niewiasta z Apokalipsy

Spośród poetycko-teologicznych intuicji i nawiązań Księcia Poetów, Francesco Di Ciaccia podkreśla już to zawarte w pierwszym dwuwierszu. Chodzi o jedyne w tym okresie użycie zwrotów „di sol vestita" („przyobleczona w słońce) i „coronata di stelle" (gwiazdami ukoronowana) w dwóch pierwszych wersetach utworu, ewidentnie nawiązujących do apokaliptycznej *mulier amicta sole* („niewiasty obleczonej w słońce – por. Ap 12,1). Motyw, rzecz jasna, odczytywany w kluczu maryjnym już w epoce patrystycznej, ale – jak zauważa di Ciaccia – w powszechnej literaturze pięknej zaakcentowany dopiero znacznie później (Di Ciaccia 2016).

---

17 W oryginale „Vergine sola al mondo senza exempio"; tu w przekładzie *Biblioteki Warszawskiej*.

18 Tł. własny. W oryginale „Vergine sacra et alma" jest trudne do dosłownego oddania (przymiotnik „alma" może oznaczać „karmiąca", ale we włoskiej poezji średniowiecznej częściej jest używany jako synonim słów „grande", „nobile", „magnifico").

19 W oryginale „Vergine d'alti sensi"; przekład *Biblioteki Warszawskiej*.

Skądinąd jest to jeden z petrarkowskich wersetów, który zdaje się pobrzmiewać w kazaniach Wawrzyńca z Brindisi. Doktor Apostolski poświęcił tematowi *Mulier amicta sole* siedem kazań, które otwierają pierwszy tom łacińskiej edycji Opera Omnia, a opiewają także piękno Maryi (por. werset „Vergine bella che di sol vestita"), na przykład zestawiając werset z Apokalipsy z wersetami Pieśni nad Pieśniami: „*pulchra ut luna, electa ut sol*" („piękna jak księżyc, jaśniejąca ak słońce" – por. Pnp 6,10) czy „*pulcherrima mulierum*" („najpiękniejsza z niewiast" – por. Pnp 1,7). Petrarkowski ślad u Wawrzyńca można pociągnąć dalej, bo Książę Poetów wskazuje, w jakie słońce przyobleczona jest „piękna Dziewica": „al sommo Sole / piacesti sì che 'n te sua luce ascose" (w. 2–3)[20], a Doktor Apostolski, komentując owo „przyobleczenie", podkreśla, że Słońcem jest sam Bóg: „*Sol et scutum Dominus Deus*. Christus etiam sol: *Vobis timentibus nomen meum orietur sol iustitiae*; sic in transfiguratione; sic vultu splendido solis instar apparuit Ioanni" (Laurentius a Brundusio 1928, 33)[21]. Dziewica przyobleczona w słońce przyobleczona jest więc w Chrystusa: „Sicut lumen, inter crystallum ardens [...], sic Virgo coelestis amicta sole iustitiae et gloriae, Christo, est" (Laurentius a Brundusio 1928, 34)[22]. Również u Petrarki pojawia się „Słońce sprawiedliwości" („tu partoristi il fonte di pietate / et di giustizia il sol, che rasserena / il secol pien d'errori oscuri e folti" – w. 43–45)[23].

5.2. Maryja wobec Trójcy Przenajświętszej

Potężny ładunek poetycki i teologiczny ma trzecia strofa, którą rozpoczyna nawiązanie do Dantego (i jego modlitwy św. Bernarda z XXXIII pieśni *Raju* „vergine e madre, figlia del tuo Figlio"[24]): „Vergine pura, d'ogni parte intera, / del tuo parto gentil figliuola e madre" (w. 27–28)[25], a następnie podejmuje klasyczny motyw patrystyczny Maryi jako nowej Ewy czy też tej, która upadek pierwszej matki naprawia: „Vergine benedetta, / che 'l pianto d'Eva in allegrezza torni" (w. 35–36)[26].

---

20 Dosł. „Najwyższemu słońcu tak się spodobałaś, że w tobie swoje światło ukryło" (tł. własne).

21 „*Pan Bóg jest słońcem i tarczą* [Ps 83:12]. Chrystus zaś jest słońcem: *a dla was, czczących moje imię, wzejdzie słońce sprawiedliwości* [Ml 3:20], tak też w scenie przemienienia; tak też ukazał się Janowi z obliczem jaśniejącym jak słońce [por. Ap 1:16]" (tł. własne).

22 „Jak światło gorejące pośród kryształu [...], tak niebiańska Dziewica obleczona jest w słońce sprawiedliwości i chwały, w Chrystusa" (tł. własne).

23 Dosł. „Tyś porodziła źródło pobożności i sprawiedliwości słońce, które rozjaśnia ten wiek pełen błędów ciemnych i gęstych" (tł. własne). Obok nawiązania biblijnego oraz tego do sekwencji *Dies irae* („*fons pietatis*"), może tu pobrzmiewać także poezja świętego Franciszka z Asyżu, który w swojej *Pieśni słonecznej* pisał o słońcu, iż jest ono „piękne i świecące wielkim blaskiem: Twoim, Najwyższy, jest wyobrażeniem" (Prejs and Kijas 2005, 348).

24 Dosł. „dziewico i matko, córko twego Syna" (tł. własne).

25 W przekładzie F. Faleńskiego: „Panienko czysta! owszem, o! przeczysta / Córo i matko syna twych wnętrzności".

26 W przekładzie F. Faleńskiego: „Błogosławiona Dziewico! / Dająca Ewy łzom rozradowanie".

Oba te motywy – zarówno relacji Maryi z Chrystusem i szerzej z Trójcą Przenajświętszą, jak i wyzwolenia z pęt grzechu – z jeszcze większą mocą pojawiają się w kolejnej strofie, stanowiącej może szczyt teologicznego kunsztu wielkiego poety. Maryja ukazuje się tu czytelnikowi jako „Vergine santa, d'ogni grazia piena, / che per vera de altissima umiltate / salisti al ciel" (w. 40–42)[27]. Nadużyciem byłoby w wyrażeniu „d'ogni grazia piena", przynajmniej u Księcia Poetów, widzieć nawiązanie do niepokalanego poczęcia. Jakkolwiek w połowie XIV wieku tzw. „teza franciszkańska", niewiele wcześniej zwycięsko broniona przez Jana Dunsa Szkota (Pompei 2004, 306–11), zaczęła już dominować dyskurs teologiczny, najwyraźniej nie zdążyła jeszcze zwycięsko wkroczyć do literatury pięknej, bo pieśń Petrarki milczy na temat Niepokalanej. Bez wątpienia natomiast wersety 41–42 mówią o wniebowzięciu.

Genialne jest, zawarte w tej samej strofie, nawiązanie Petrarki do antyfony napisanej przez św. Franciszka z Asyżu. Biedaczyna zwraca się do Maryi tak: „Córko i Służebnico najwyższego Króla, Ojca niebieskiego, Matko najświętszego Pana naszego Jezusa Chrystusa, Oblubienico Ducha Świętego" (Prejs and Kijas 2005, 374) – po czym natychmiast dodaje: „módl się za nami", a więc podkreśla rolę Maryi jako pośredniczki pomiędzy Trójcą Przenajświętszą a „nami". U Petrarki wszystko to zawiera się w mistrzowskiej syntezie: „Tre dolci et cari nomi hai in te raccolti, / madre, figliuola et sposa: / Vergina gloriosa, / donna del Re che nostri lacci à sciolti / et fatto 'l mondo libero et felice" (w. 46–50)[28]. Również owo „donna del Re" wydaje się wskazywać żonę, oblubienicę albo damę serca, przy czym to właśnie Franciszek z Asyżu był – na ile wiadomo – pierwszym, który użył w odniesieniu do Maryi tytułu „Oblubienica Ducha Świętego" (Pompei 2004, 257). Petrarka, jako poeta i filolog, oczywiście znał Franciszka (który bywa nazywany pierwszym poetą języka włoskiego), a będąc tercjarzem franciszkańskim znał go również jako mistrza duchowego.

Na uwagę zasługuje również u Księcia Poetów (jak u Biedaczyny z Asyżu) owo natychmiastowe przejście od Maryi jako Matki-Córki-Oblubienicy Bożej do trudów Jej ziemskich dzieci. I w tej strofie Petrarka jest ludzki, chciałoby się powiedzieć, że wręcz przyziemny (jakkolwiek na święty sposób), kiedy jako owoc cierpień Chrystusa wskazuje wolność i szczęście tego świata oraz nadzieję na zaspokojenie jego własnego serca („et fatto 'l mondo libero et felice, / ne le cui sante piaghe / prego ch'appaghe il cor, vera beatrice" – w. 50–52)[29]. „Beatrice", która pojawia się w wersecie 52 jest oczywistym nawiązaniem do Dantego – punktem zarazem polemiki Księcia Poetów z Poetą Boskim, jak i ich spotkania, o czym będzie jeszcze mowa.

---

27 W przekładzie F. Faleńskiego: „Panienko Święta wszelkiej pełna Łaski! / Coś przez przedziwne Twej pokory dzieło / W Niebo jest wzięta".

28 Dosł. „Trzy słodkie i drogie imiona w sobie zebrałaś: matki, córki i oblubienicy: Dziewico chwalebna, pani Króla, który rozerwał nasze więzy i uczynił świat wolnym i szczęśliwym" (tł. własne).

29 Dosł. „i uczynił świat wolnym i szczęśliwym; w którego świętych ranach, proszę byś ukoiła serce, prawdziwa uszczęśliwicielko" (tł. własne).

5.3. Echo maryjnych antyfon

Istotnie, jakkolwiek tytuły takie jak „ucieczka grzeszników" czy nawet „Matka miłosierdzia" nie pojawiają się wprost w pieśni Petrarki, to chyba właśnie ten motyw, motyw schronienia i ukojenia, jakich szuka skruszony grzesznik, dominuje cały utwór. Kolejna strofa (V) przynosi w tym kontekście cytat z antyfony *Salve Regina* (której tekst przypisywany jest Hermanowi z Reichenau, a w XIV wieku był już powszechnie używany w całym Kościele), znowuż wraz z prośbą o przywrócenie radości życia: „Per te pò la mia vita esser ioconda, / s'a' tuoi preghi, o Maria, / Vergine dolce e pia, / ove 'l fallo abondò, la grazia abonda" (w. 59–62)[30].

Kawałek dalej cytowana jest być może kolejna maryjna antyfona, *Ave maris stella* (również ta dobrze znana w czasach Petrarki), a być może raczej sławne kazanie św. Bernarda na temat Maryi jako gwiazdy morskiej, będącej pewną przewodniczką pośród burz tego życia. Jeśli woła Bernard: *Respice stellam, voca Mariam*, i jeżeli wzywa do tego w szczególności pośród burz i udręk[31] – to właśnie to czyni Książę Poetów, gdy czuje, że ster jego łodzi jest strzaskany („i' mi ritrovo sol, senza governo" – w. 70[32]). Maryja jest w oczach Petrarki pewną przewodniczką: „Vergine chiara e stabile in eterno / di questo tempestoso mare stella / d'ogni fedel nocchier fidata guida" (w. 66–68)[33], a rozpaczliwy stan jego duszy nie tylko nie pozbawia go nadziei, ale wręcz pomnaża ją. Maryja nie może wszak dopuścić, by nad grzesznikiem zatryumfował Jej nieprzyjaciel (nawiązanie do Rdz 3,15): „Ma pur in te l'anima mia si fida, / peccatrice i' nol nego, / Vergine, ma ti prego / che 'l tuo nemico del mio mal non rida" (w. 72–75)[34]. Oparciem dla tej nadziei jest Wcielenie, które dokonało się w łonie Dziewicy właśnie dlatego, by grzesznicy – jak Petrarka – zostali ocaleni: „Ricorditi che fece il peccar nostro / prender Dio, per scamparne, / umana carne al tuo virginal chiostro" (w. 76–78)[35].

---

30 Dosł. „Dzięki tobie moje życie może być radosne, jeżeli na słowo twojej modlitwy, o Maryjo, Dziewico słodka i pobożna, tam, gdzie upadek obfitował, łaska obfitować będzie" (tł. własne).

31 „O, ktokolwiek jesteś, jeżeli widzisz, że w biegu doczesnego żywota wśród burz raczej i nawałnic się miotasz, aniżeli chodzisz spokojnie po ziemi, nie odwracaj oczu od blasku tej Gwiazdy, jeśli nie chcesz, by cię burze pochłonęły. Jeżeli podnoszą cię wiatry pokus, jeżeli wpadasz na ostre kamienie dolegliwości, spoglądaj na Gwiazdę, wzywaj Maryję" – *Homilia II in Missus est* (Bernard z Clairvaux 2000, 55).

32 Dosł. „znajduję się sam, bez steru" (tł. własne).

33 W przekładzie F. Faleńskiego: „Panienko jasna i przedziwnie stała / Gwiazdo miotanych wichrem fal żywota! / Ucieczko wierna wiernych Twych żeglarzy!".

34 W przekładzie *Biblioteki Warszawskiej*: „Jednak ma dusza w tobie ma nadzieję, / Grzeszna, wyznać się nie wzdragam: / Dziewico! ale cię błagam, / Niechaj się wróg twój z nędzy mej nie śmieje".

35 W przekładzie *Biblioteki Warszawskiej*: „Pomnij, wszak gwoli grzechu to się stało, / Że Bóg ku jego osłonie, / W panieńskim łonie twojem, człowiecze wziął ciało".

5.4. „Coraz bardziej modlitwa"

Nutą dominującą pieśni staje się przemijanie, pokuta, śmierć, ale także nawrócenie, wstawiennictwo i odkupienie. Wspólnota z Bose zawarła w swojej antologii tekstów maryjnych pierwsze sześć strof pieśni *Vergine bella*, opatrując koniec tego fragmentu przypisem: „il canto continua e si fa sempre più preghiera" (Comunità di Bose 2000, 716). I rzeczywiście, pieśń Petrarki „staje się coraz bardziej modlitwą", stając się zarazem tekstem coraz bardziej osobistym. Strofa VII mówi już wprost o grzechu, żałobie, cierpieniu samego Petrarki, który nie poprzestając na używaniu pierwszej osoby – jak gdyby dla podkreślenia, że tu mówi nie tylko i nie tyle podmiot liryczny, co on sam, człowiek z krwi i kości – wspomina własne narodziny nad rzeką Arno (w. 82) oraz nieszczęście ziemskiej miłości: „non è stata mia vita altro ch'affanno; / mortal bellezza, atti e parole m'hanno / tutta ingombrata l'alma" (w. 84–86)[36].

Wiara i nadzieja łączą się tu z miłością nie tylko (i nie tyle) do zmarłej Laury, co do Boga, który przez szmat czasu („I dì miei più correnti che saetta / fra miserie et peccati /sonsen' andati" – w. 89–91[37]) nie zajmował pierwszego miejsca w jego życiu. Wstawiennictwo Maryi koi ból i rodzi ufność w przebaczenie. Serce Petrarki, którego Laura nie mogła ukoić, szuka teraz „modelu kobiecości opiekuńczego i świętego, bardziej matki aniżeli kochanki, toteż [modelu] religijnego, a nie ziemskiego" ("Vergine Bella che di sol vestita," n.d.).

5.5. „Dziewica ludzka"

I jak ziemski, nie Boski, jest Petrarka, tak w ziemskości (jakkolwiek obok boskości[38]) Maryi upatruje wielki poeta oparcia dla swojej nadziei. Pojawia się to już w pierwszej strofie, gdzie (nawiązując do Bernardowego *Memorare*) stwierdza: „Invoco lei che ben sempre rispose, / chi la chiamò con fede" (w. 7–8)[39], powołując się na to, że Maryja skłania się ku ludzkim nędzom (w. 9–11). Najdobitniej wybrzmiewa to jednak w końcowej części utworu, gdzie owo modlitewne *crescendo* sięga zenitu, ale zarazem – szczytu sięga chyba poetycki kunszt Księcia Poetów:

> Vergine humana, et nemica d'orgoglio,
> del comune principio amor t'induca:

36 Dosł. „życie moje nie było niczym innym jak udręką; śmiertelna piękność, dzieła i słowa zabałaganiły całą moją duszę" (tł. własne).

37 Dosł. „dni moje szybciej lecące niż strzała, pośród nędz i grzechów odeszły" (tł. własne).

38 Petrarka (co oczywiście z punktu widzenia teologicznego jest niedopuszczalne) w poetyckim uniesieniu posuwa się do nazwania Maryi boginią: „Or tu donna del ciel, tu nostra dea / (se dir lice, e convensi)" – w. 98–99, co zgrabnie oddaje przekład *Biblioteki Warszawskiej* (1842, 662): „Lecz Pani niebios – Ty nasza Bogini! / (Że słowa użyję tego)".

39 Dosł. „wzywam tej, która zawsze dobrze [łaskawie] odpowiedziała temu, co wołał z wiarą" (tł. własne).

miserere d'un cor contrito humile.
Che se poca mortal terra caduca
amar con sì mirabil fede soglio,
che devrò far di te, cosa gentile?
Se dal mio stato assai misero et vile
per le tue man' resurgo,
Vergine, i' sacro et purgo
al tuo nome et penseri e 'ngegno et stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
Scorgimi al miglior guado,
et prendi in grado i cangiati desiri. (w. 118–30)[40]

Maryja jest „Dziewicą ludzką" – czyż nie będzie więc miała zrozumienia dla ludzkiego poety i jego miłości? Skoro on sam – „poca mortal terra caduca" – umie kochać, to cóż powiedzieć o Jej miłości? Maryja jest „nieprzyjaciółką dumy" – czyż więc nie wejrzy miłosiernie na serce skruszone i pokorne („cor contritum et humiliatum" z Psalmu *Miserere* – Ps 51,19) grzesznika poniżonego, który dla Niej oczyszcza swoje myśli, geniusz, styl, język i serce, łzy i westchnienia? I czyż nie przeprowadzi go przez bramę życia?

Petrarka zamyka swoją pieśń wezwaniem Tego, który za sprawą zrodzenia z Dziewicy, będąc prawdziwym Bogiem, stał się prawdziwym człowiekiem, prosząc, by przyjął On w pokoju ostatnie jego tchnienie: „raccomandami al tuo Figliuol, verace / homo et verace Dio, / ch 'accolga 'l mio spirito ultimo in pace" (w. 135–37)[41].

Zakończenie

Wybitny znawca Dantego, podsumowując swoją książkę o kosmologii i filozofii Boskiego Poety, zauważył, że siedemset lat po jego śmierci „świat „nie tylko przestał być teocentryczny, ale także antropocentryczny" (Grzybowski 2015, 142). Świat transhumanistyczny siłą rzeczy nabiera cech nieludzkości, o boskości nie wspominając, chyba że w ujęciu Yuvala Harariego i jego *Homo-Deus*. W tym kontekście tym bardziej

40 W przekładzie *Biblioteki Warszawskiej* ("Wezwanie do N. Maryi Panny: Śpiew Petrarki po śmierci Laury" 1842, 663): „Dziewico ludzka! nieprzyjazna dumie; / Miłość cię z rodu podniosła skromnego, / Więc się ulituj serca pokornego, / Które z tak dziwną wiarą kochać umie, / Które do garści ziemi tak płonęło, / Jakżeby mogło k'Tobie, arcy-dzieło! / Jeżeli kiedy z mego upodlenia, / Prez twoje powstanę ręce, / Dziewico! Tobie poświęcę, / Mój umysł czysty – me myśli – me pienia, / Język – i serce – i łzy – i westchnienia. / Ale me ścieszki [sic] racz zmienić, / I chciéj ocenić – zmienione moje życzenia".

41 W przekładzie F. Faleńskiego: „błagam – Twemu mię Synowi, / Co jeden prawym człekiem jest i Bogiem, / Daj w zalecenie niezwłoczne, / Niech w nim odpocznę odpocznieniem błogiem!".

interesujące jest to, że dwaj najwięksi poeci włoscy, wychodząc z pozycji tak różnych, kończą swoje arcydzieła tak zgodnie. Boski Poeta, Alighieri, na końcu swego *opus magnum* umieszcza maryjną modlitwę włożoną w usta świętego Bernarda. Jawi się ona, jak zauważa mariolog Stefano M. Manelli, nie tylko jako synteza i zwieńczenie całej *Boskiej Komedii* (jak twierdził Jaroslav Pelikan), ale także swoiste wskazanie, iż „cała droga człowieka i ludzkości na tej ziemi wygnania aż do błogosławionej ojczyzny nieba jest stale naznaczona obecnością Bożej Matki" (Manelli 2014, 148)[42]. Petrarka, tak bardzo różny od wielkiego poprzednika, wznosi w *Canzoniere* gmach, jako się rzekło: ludzki, ziemski. Gdyby tytuł nie został już użyty, chciałoby się prawie nazwać jego arcydzieło komedią nie-boską. Jego zwieńczenie jest jednak bliźniaczo podobne do teocentrycznej katedry Dantego. Poeta ludzki – jak ten Boski – również wskazuje na Maryję, Jej obecność i pośrednictwo. Maryja, jako „vera beatrice" (w. 52) jest tą, która wprowadza do Raju również wędrowca tak przyziemnego, jakim jawi się sam sobie Książę Poetów.

Zbieżność oczywiście nie jest przypadkowa – i nie tylko dlatego, że Petrarka świadomie wchodzi poetycki dialog z Dantem, także przez celowe użycie małej litery „b" (Maryja jest więc nie tyle „prawdziwą Beatrycze" co „prawdziwą uszczęśliwicielką"[43]). Wydaje się, że ta zbieżność zakończeń *Boskiej Komedii* i *Rerum vulgarium fragmenta* wypływa z tego, że Maryja jest rzeczywiście tą, w której to, co boskie, zbiega się, spotyka i łączy z tym, co ludzkie. Ignacio Larrañaga, komentując genealogię Jezusa zapisaną przez Mateusza, podkreśla, że w świetle Mt 1,16 „Maryja według Biblii sytuuje się zatem na przecięciu, w centralnym miejscu pomiędzy ludźmi a Bogiem. Syn Boży otrzymuje od Maryi naturę ludzką i tą drogą wkracza na ludzką scenę" (Larrañaga 1996, 134). Oto fundamentalna zasada całej mariologii wyrażona pięknie również przez tak bliskiego obu wielkim poetom świętego Franciszka, który – jak pisał Tomasz z Celano – „Matkę Jezusa darzył niewysłowioną miłością za to, że Pana majestatu uczyniła naszym bratem" (Prejs and Kijas 2005, 710). Matka Boża i matka ludzi, bliska jest zarazem „Boskiemu Poecie" w jego wzniosłości, jak i „Ojcu Renesansu" szukającemu pociechy i pokoju serca u „Dziewicy ludzkiej", Matki prawdziwego Boga i prawdziwego człowieka, która jego, najbardziej ludzkiego z wielkich poetów, prowadzi łagodnie ku bóstwu.

Ten szczególny rys ludzki, by nie powiedzieć antropocentryczny (przy zachowaniu wszystkich dogmatów katolickiej wiary), jest być może tym, co w pieśni Petrarki najbardziej oryginalne. Bogactwo całego utworu czyni z *Vergine bella* swoistą sumę mariologii – a zarazem sumę ludzkiej nędzy i wielkości. Jeśli więc, jak pisał Michael Schmaus, „w mariologii zbiegają się prawie wszystkie teologiczne ścieżki

42 „l'intero cammino dell'uomo e dell'umanità su questa terra di esilio fino a patria beata del Paradiso è costantemente segnato dalla presenza della Divina Madre".

43 Siłą rzeczy tę grę słów traci się w cytowanych polskich przekładach. Faleński w miejsce „vera beatrice" ma „Wybranicę Boga" (Petrarka 1881, 296), a *Biblioteka Warszawska* używa wołacza „Zbawczyni nasza!" ("Wezwanie do N. Maryi Panny: Śpiew Petrarki po śmierci Laury" 1842, 661).

chrystologiczne, eklezjologiczne, antropologiczne i eschatologiczne" (cyt. za: Hauke 2008, 17), to zbiegają się one także w pieśni nieszczęśliwie zakochanego poety, który u progu śmierci znalazł miłość prawdziwą, a znalazł ją w Tej, którą Kościół nazywa „matką pięknej miłości". Maryja z jego pieśni jawi się nam jako prawdziwa Pocieszycielka strapionych, jako Matka miłosierdzia, jako Nadzieja nasza, jako Ucieczka grzesznych. Te tytuły nabierają w ustach Księcia Poetów szczególnego kolorytu; są pełne życia – tego życia, które jego język poetycki wyraża tak konkretnie, tak realistycznie. *Vergine bella* jest dziełem głęboko teologicznym, jakkolwiek – wracając do wcześniejszego porównania – Petrarka portretuje Maryję pociągnięciami pióra poety, nie pisząc obszernego traktatu. Jego mariologia zasługuje jednak na uwagę, może podobną do tej, jaką cieszy się Bernardowa modlitwa wieńcząca *Boską komedię*.

Bibliografia

Primary literature

Petrarca, Francesco. 1883. "Vergine bella." In *Il Canzoniere di Francesco Petrarca, riveduto nel testo e commentato da G. A. Scartazzini,* 298–303. Leipzig: Brockhaus.

Secondary literature

Arturo da Carmignano. 1960–1963. *San Lorenzo da Brindisi: Dottore della Chiesa universale.* 5 vols. Miscellanea Laurentiana 4. Venezia-Mestre: Curia Provinciale dei Frati Minori Cappuccini.

Bernard z Clairvaux. 2000. *Kazania o Najświętszej Maryi Pannie.* Translated by Ildefons Bobicz. Biblioteczka Mistrzów Kaznodziejstwa. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Viator.

Carducci, Giosuè. 1874. *Presso la tomba di Francesco Petrarca in Arquà il XVIII luglio MDCCCLXXIV discorso.* Livorno: tipografia di Franc. Vigo.

Cecchi, Paolo. 2005. "La fortuna musicale della 'Canzone alla Vergine' petrarchesca e il primo madrigale spirituale." In *Petrarca in musica: Atti del Convegno Internazionale di Studi (VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18–20 marzo 2004),* edited by Andrea Chegai and Cecilia Luzzi, 247–92. Lucca: LIM.

Ciccarelli, Marziano. 1959. *I capisaldi della spiritualità francescana.* Benevento: [s.n.]; Monza: Tipografia Monzese.

Colli, Ilario. n.d. "Dante and Petrarch: Last of the Old, First of the New," accessed February 26, 2024. https://ilariocolli.com/articles/dante-and-petrarch-the-last-of-the-old-the-first-of-the-new.

Comunità di Bose, ed. 2000. *Maria: Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo.* Milano: Mondadori.

De Giovanni, Neria, ed. 2002. "Letteratura Mariana italiana." In *Poesia e prosa letteraria,* vol. 8 of *Testi mariani del Secondo Millenio,* edited by Ferdinando Castelli, 35–270. Roma: Città Nuova.

Di Ciaccia, Francesco. 2016. "Teologia ed esistenza nella Canzone 'Vergine bella' di F. Petrarca." *Literary* 12. Accessed February 26, 2024. www.literary.it/dati/d/di_ciaccia_fra/teologia_ed_esistenza_nella_canz.html.

Garrigou-Lagrange, Reginald. 2014. *Trzy okresy życia wewnętrznego wstępem do życia w niebie.* 4th ed. Translated by Teresa Landy. Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów.

Grzybowski, Jacek. 2015. *Cosmological and Philosophical World of Dante Alighieri: The Divine Comedy as a Medieval Vision of the Universe.* European Studies in Theology, Philosophy and History of Religions 9. Frankfurt am Main: Lang.

Hauke, Manfred. 2008. *Introduzione alla mariologia.* Lugano: Eupress.

Larrañaga, Ignacio. 1996. *Milczenie Maryi.* Translated by Marta Szafrańska-Brandt. Biblioteka Maryjna. Służebnica Pańska 1. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów.

Laurentius a Brundusio. 1928. *Mariale.* Opera Omnia 1. Patavii: Ex Officina Typographica Seminarii.

Manelli, Stefano Maria. 2014. *La mariologia nella storia della salvezza: sintesi storico-teologica.* Frigento: Casa Mariana.

Maritain, Jacques. 1948. *Distinguer pour unir ou Les degrés du savoir: nouvelle edition, revue et augmentée.* Paris: Desclée De Brouwer et Cie.

Petrarka. 1881. "Canzona XXIX." Trans. Felicjan Faleński. In *Felicyana przekład pieśni Petrarki objaśnieniami i przypisami opatrzony,* 294–98. Warszawa: drukarnia Józefa Sikorskiego.

Pompei, Alfonso. 2004. "Mariologia." In *Manual de Teología franciscana,* edited by José Antonio Merino and Francisco Martínez Fresneda. Madrid: 251–322.

Prejs, Roland, and Zdzisław Kijas, eds. 2005. *Źródła franciszkańskie.* Kraków: Bratni Zew.

Roschini, Gabriele Maria. 1951. *La mariologia di S. Lorenzo da Brindisi.* Miscellanea Laurentiana 2. Padova: Gregoriana.

Sawicki, Stefan, and Piotr Nowaczyński, eds. 1983. *Polska liryka religijna.* Religijne Tradycje Literatury Polskiej 1. Lublin: TN KUL.

Szymik, Jerzy. 1994. *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury: literatura piękna jako* locus theologicus. Katowice: Księgarnia św. Jacka.

Szymik, Jerzy. 1992–1993. "Relacja 'teologia – literatura piękna' we współczesnej refleksji metodologicznej." *Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne* 25–26:171–77.

Trapp, J. B. 2001. "Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (1): 55–192. https://doi.org/10.2307/751561.

"Vergine Bella che di sol vestita." n.d. Accessed February 26, 2024. www.latheotokos.it/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=6039.

"Wezwanie do N. Maryi Panny: Śpiew Petrarki po śmierci Laury." 1842. *Biblioteka Warszawska: Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi,* no. 1, 659–63.

Wilkins, Ernest H. 1948. "The Evolution of the Canzoniere of Petrarch." *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America* 63 (2): 412–55. https://doi.org/10.2307/459424.