



MELUZYNA

ISSN 2449-7339

2 (9) (2018) | Rocznik V

DOI: 10.18276/me.2018.2-03

KONTEKSTY I NAWIĄZANIA

Monika Pasek*

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN

ORCID ID 0000-0002-1644-0719

Strategie obrazowania ciała Chrystusa w wybranych barokowych utworach pasyjnych

Temat Męki Pańskiej zajmował ważne miejsce w literaturze i ogólnie w sztuce epok dawnych, zwłaszcza w późnym średniowieczu, kiedy to wątki pasyjne tworzyły charakterystyczny rys kultury religijnej (Trościński, 2015, s. 23). Nowe formy pobożności po soborze trydenckim jedynie wzmocniły zainteresowanie tą problematyką (Hernas, 1976, s. 93). Nadal śpiewano *Zołtarz Jezusów Władysława z Gielniowa*, pojawiały się tłumaczenia i przeróbki godzinek św. Bonawentury, drukowano rozmyślenia pasyjne oraz modlitewniki, w których wiele miejsca poświęcano modlitwom pasyjnym (Wojtyska, 1981, s. 62–64). Potrydencka pobożność katolicka przejawiała się emocjonalnym przeżywaniem prawd wiary i potrzebą sytuowania historii zbawienia w lokalnym środowisku, dlatego też w Polsce i na Litwie kwitł kult relikwii Męki Pańskiej, zakładano bractwa Męki Pańskiej (np. działające w Krakowie od 1595 r. Arcybractwo Męki Pańskiej) oraz liczne kalwarie (m.in. w Kalwarii Zebrzydowskiej, w Pakości na Kujawach, w Paławiu koło Przemyśla, w Górze Kalwarii). Budowa kalwarii w XVII stuleciu wynikała z pojawienia się nowej formy pobożności – nabożeństwa kalwaryjskiego, które nazywano „drózkami” (pierwowzór drogi krzyżowej), i z rozwoju ruchu pątniczego, a także pobożnych praktyk, takich jak koronki do pięciu ran Jezusa czy różańce pasyjne (Gruchala, 2003, s. 5–9).

Motyw naśladowania Chrystusa cierpiącego, idee współcierpienia z nim oraz współodpowiedzialności grzesznika za śmierć Zbawiciela zaczęły przenikać nie tylko do tekstów

* e-mail autorki: monikapasek.up@wp.pl

kaznodziejskich, śpiewników czy modlitewników, ale także do utworów poetyckich¹ (Gruchała, 2003, s. 9). Jednym z przejawów wzmożonego kultu Męki Pańskiej w XVII wieku było pojawienie się i spora poczytność utworów epickich opisujących mękę oraz śmierć Chrystusa². Do grupy najpopularniejszych dzieł tego typu, nazywanych „poematami pasyjnymi” lub „mesjadami”, badacze literatury XVII stulecia zaliczają: *Pamiętkę krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa z 1610 roku autorstwa Abrahama Roźniatowskiego*³; Kaspra Miaskowskiego *Historję na godziny kościelne rozdzieloną gorzkiej męki i okrutnej śmierci Boga Wcielonego Jezusa Pana*⁴, zamieszczoną w autorskim *Zbiorze rytmów z 1612 roku*; *Świata naprawionego od Jezusa Chrystusa [...] historyjej świętej ksiąg dziesięć* (1671) Walentego Odymalskiego; utwór *Chrystus cierpiący według tekstu Ewangelijej Świętej, przy Zabawie Postnej wierszem polskim wystawiony*⁵ (1681) Wespazjana Kochowskiego; nawiązujący do *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa poemat zatytułowany *Jezus Nazareński, Syn Ojca Przedwiecznego albo Jeruzalem niebieska przezeń wyzwolona* (1687) Szymona Gawłowickiego, a także Wacława Potockiego *Nowy zaciąg pod chorągiew starą tryumfującego Jezusa*⁶ z roku 1698.

Oprócz obszernych tekstów określanych dziś mianem „poematów pasyjnych” w epoce baroku powstawały jednak skromniejszych rozmiarów epickie utwory, których tematem była męka i śmierć Zbawiciela. Przykładem tego typu okolicznościowej produkcji drukarskiej są dwa dzieła wileńskiego poety Walentego Bartoszewskiego⁷. Pierwszy z utworów, z roku 1630, nosi tytuł *Cień pogrzebu P[ana] Jezusowego, który mu sprawili dwa przezacni uczniowie, Józef z Arymetyjej, szlachetny senator etc., i Nikodem z faruzów, książę żydowski*, drugi – wydrukowany w 1633 roku – *Tęcza przymierza wiecznego, Jezus Chrystus ukrzyżowany, świętym Józefowi i Nikodemowi jako Noemu w obłokach okazana*. Utwory Bartoszewskiego – krótsze niż wymienione poematy pasyjne – powstały na uroczystość nabożeństwa wielkopiątkowego zorganizowanego w środowisku wileńskiego

¹ Motywy pasyjne pojawiają się m.in. w poezji Sebastiana Grabowieckiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Zbigniewa Morsztyna, Józefa Baki, Wespazjana Kochowskiego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (na ten temat zob. Stręciwilk, 1981; Künstler-Langner, 2000, s. 68–94).

² Podstawowa literatura dotycząca epiki pasyjnej zob. Brückner, 1898; Hanusiewicz, 2001; Teusz, 2002; Gruchała, 2002.

³ Leszek Teusz (2002, s. 109–131), poza wymienionymi powyżej, do grupy poematów pasyjnych zaliczył także przekład trzynastowiecznego mistyczno-medytacyjnego poematu angielskiego franciszkanina Johna z Howden zatytułowany *Rzewnosłodka głos łabędzia umierającego albo Pienia przewdzięczne [...] o żywocie i męce Chrystusowej* (1665) autorstwa Klemensa Bolesławiusza; zdaje się jednak, że rację ma Mirosława Hanusiewicz (2001, s. 277–278), twierdząc, iż dzieło to „niesłusznie uchodzi za mesjadę”.

⁴ Współczesna edycja utworu zob. Roźniatowski, 2003.

⁵ Współczesna edycja utworu zob. Miaskowski, 1995. Na temat dzieła Miaskowskiego zob. zwłaszcza Nieznanowski, 1965; Nowicka-Jeżowa, 1995.

⁶ Zob. Kochowski, 1859. Na temat dzieła zob. zwłaszcza Lichański, 1995.

⁷ Fragmenty poematu wydał L. Kukulski, zob. Potocki, 1987. Na temat utworu Potockiego zob. zwłaszcza: Glazer, 1981; Kasprzak-Obrębska, 1998; Drożdżewicz, 2015; Kowalczyk, 2017.

⁸ Niestety biografia autora nadal nie jest pewna. Badacze utożsamiają Walentego Bartoszewskiego z wileńskim jezuitą Janem Bartoszewskim (Bartoszewiczem; 1574–1645), zakładając, iż imię „Walenty” było formą pseudonimu (zob. Okoń, 1970, s. 107, przyp. 52; Grzebień, 1976). Trudno jednoznacznie wyrokować, jednak zestawienie dat z życia Jana z datami publikacji druków Walentego, a także analiza kręgu adresatów utworów, ich tematyki i wymowy ideowej wskazują, iż intuicja nie myli wymienionych badaczy.

Bractwa św. Józefa z Arymatei i Nikodema, do którego należał autor⁹. W wymienionych poematach pasyjnych, a także w *Tęczy przymierza* Bartoszewskiego opisano całą historię Pasji – ich struktura zasadniczo odpowiada przedstawieniom ewangelicznym: od pojmania w Ogrodzie Oliwnym aż po zdjęcie ciała Chrystusa z krzyża. Natomiast w utworze *Cień pogrzebu* fabuła zaczyna się już po śmierci Chrystusa, gdy Józef z Arymatei i Nikodem podejmują starania, by złożyć ciało Zbawiciela w grobie. Źródłem utworu były przekazy apokryficzne.

Celem niniejszego artykułu jest wyodrębnienie grupy motywów, które barokowi twórcy utworów pasyjnych wykorzystywali w opisie ciała Chrystusa oraz zadawanych mu cierpień, zbadanie – by posłużyć się terminem Mirosławy Hanusiewicz (2001, s. 189) – „strategii obrazotwórczych” stosowanych w deskrypcji ciała Chrystusa, wskazanie (na ile to możliwe) ich źródeł, a w ramach podsumowania zastanowienie się nad ich funkcją. Chciałabym także odnieść się do częstego w literaturze przedmiotowej przekonania, iż w siedemnastowiecznych poematach pasyjnych przeważa naturalistyczny sposób obrazowania, i zastanowić się, czy dominują zmysłowe, czy też symboliczne wartości tych przedstawień. W tym celu analizie poddałam trzy spośród znanych poematów pasyjnych, utwory Abrahama Roźniatowskiego, Kaspra Miaskowskiego i Wespazjana Kochowskiego, a także dzieła Walentego Bartoszewskiego.

Część spośród omówionych poniżej strategii obrazowania ciała Chrystusa ma genezę wcześniejszą, średniowieczną. Jak zauważył Jerzy J. Kopeć (1972, s. 155–156), chrześcijanie koncentrowali wówczas uwagę na samej osobie Ukrzyżowanego. Właśnie w wiekach średnich „starochrześcijański obraz Chrystusa Króla i Arcykapłana Nowego Testamentu, dokonującego na krzyżu zbawienia przez objawienie swojej mocy, został zastąpiony przez wizję martwego, ociekającego krwią Jezusa, dotkniętego katuszami męki i dlatego godnego największego, ludzkiego współczucia” (Kopeć, 1972, s. 156). Znalazło to wyraz zwłaszcza w późnośredniowiecznej pobożności ludowej, w którą wpisuje się większość spośród omówionych tutaj tekstów¹⁰. Wspomniany badacz, szukając źródeł religijności nastawionej na akcentowanie elementów afektywno-wyobrażeniowych, wskazuje zwłaszcza na franciszkańską pobożność pasyjną XIII stulecia, kiedy to ukształtował się sposób przedstawiania Chrystusa jako „cierpiącego człowieka”, z ranami od biczowania i gwoździ (Kopeć, 1975, s. 46, 96–101). Barokowe utwory pasyjne wpisują się w model pobożności oparty na idei *compassio cum Christo*, który swoje korzenie ma właśnie w wiekach średnich. Charakterystyczny dla późnego średniowiecza model religijności dolorystycznej osiągnął w XVII w. ekstremalne formy ekspresji, co pozwalało oddziaływać na szerokie rzesze wiernych (Trościński, 2015, s. 24).

⁹ Do *Tęczy przymierza* dołączonych zostało ponad dwadzieścia krótkich panegiryków, poświęconych darczyńcom wileńskiej konfraterni. Bractwo św. Józefa z Arymatei i Nikodema zostało założone przez jezuickiego kaznodzieję Jana Jachnowicza przy kościele pod wezwaniem tychże świętych w Wilnie podczas epidemii dżumy w 1625 r. Bractwo zajmowało się przede wszystkim pomocą ubogim, bezdomnym oraz grzebaniem zmarłych (zob. Łowmiańska, 2005, s. 197).

¹⁰ O mentalności religijnej do XIII stulecia zob. Kwiatkowski, 1990.

Analogia pomiędzy ciałem Ukrzyżowanego a tęczą

Inspiracją do sformułowania tematu i zbadania strategii stosowanych w deskrypcji ciała Ukrzyżowanego w tekstach pasyjnych była prosta z punktu widzenia symboliki, acz w interesujący sposób przedstawiona analogia pomiędzy ciałem Chrystusa a tęczą. Na motywie tym Bartoszewski zbudował utwór *Tęcza przymierza wiecznego*. Na początku dzieła pojawia się nawiązanie do opisanej w Księdze Rodzaju historii potopu zesłanego na ziemię przez Stwórcę. Będąca symbolem pojednania pomiędzy Bogiem a człowiekiem tęcza w poemacie została przedstawiona za pomocą animizacji – jako piękna postać w barwnym, inkrustowanym klejnotami płaszczu:

Wszystka piękna i w dziwne przybrana ubiory,
W dziwne sztuk wymienionych różnofarbe wzory:
Płaszcz osadzony w rzędach częścią rubinkami,
Żółtogorącym złotem, częścią szafirami,
Na kraju szat szmaragdy zielenią się śliczne,
A między nimi łuny pałają rozliczne.

(Bartoszewski, 1633, k. A1r–A1v)

Jednak nie tęcza z Księgi Rodzaju, rozumiana jako figura ofiary zbawczej umierającego na krzyżu Chrystusa, stanowi motyw, na którym zbudowany został poemat; tęczą, w znaczeniu przenośnym i dosłownym, jest sam Chrystus. W sensie metaforycznym Jezus jest kolejnym znakiem przymierza pomiędzy Bogiem a człowiekiem, dowodem na spełnienie obietnic o zesłaniu na ziemię Mesjasza i szansą dla człowieka na odkupienie win. Lecz analogia pomiędzy Chrystusem a tęczą ma w utworze Bartoszewskiego także drugi wymiar, ponieważ opisane w scenie ukrzyżowania rany na ciele umęczonego Chrystusa zestawione zostały z barwami tęczy:

A gdy wszyscy pod krzyżem z dziwem wielkim stali,
Nad tą tęczą porywcze oczy zatrzymali,
Tu widzieli na oko różnych barw tysiące
Z nieobliczonych jego ran wynikające.
Głowa mu szarłatową wszystka krwią zmoczona,
Wszystka mu i twarz maścią mienioną upstrzona.
Oczy siniowożółte, powieki rydzawe,
Obie jagody jakby zielonomodrawe.
Policzki ciemnosine, wargi modroblade,
Z upału słonecznego ciało żółtościade.
Rąk, boku i nóg dziury i bruździste karby
Po ciele z siebie różne wypuszczają farby.

(Bartoszewski, 1633, k. B2r)

Motyw ciała Chrystusa jako tęczy zaczerpnął wileński poeta z dzieła Ruperta z Deutz *De Sancta Trinitate et operibus eius*, z którego cytat przywołany został na początku utworu. Fragment ten w tłumaczeniu z łaciny brzmi: „Ten znak (tęcza) razem z chmurami przeminie,

samo zaś przymierze, którego jest znakiem, to jest pamiątka naszego odkupienia, na wieczność pozostanie w obliczu Ojca, w ciele jego Syna, w bliznach ran, dłoni, stóp i boku jego” [tłum. Magdalena Awianowicz].

Symbolika barw i kamieni szlachetnych

Choć sam koncept tęczy nie pochodzi od Bartoszewskiego, poeta rozwinął go w sposób charakterystyczny dla barokowej poezji religijnej – z wykorzystaniem symboliki barw i kamieni szlachetnych w naturalistycznym, pełnym szczegółów opisie udręczonego ciała. Jak zauważyła Mirosława Hanusiewicz (2001, s. 153), drogie kamienie i metale szlachetne uznawano za doskonałą „realizację” koloru. Barwy określające klejnoty jednocześnie znaczą i stają się strategią estetyzacji świata przedstawionego (Hanusiewicz, 2001, s. 271–272). U Bartoszewskiego konkretne barwy kamieni szlachetnych zostały zestawione z odcieniami ran i sińców na ciele Ukrzyżowanego – mają się one kojarzyć raczej z realnymi kolorami obrazów niżeli z „czystymi” barwami tęczy. Poeta oczywiście miał świadomość symbolicznego i teologicznego sensu wymienionych kolorów oraz kamieni szlachetnych, a nawet wprost wyjaśnił go czytelnikowi, spośród klejnotów wyróżniając szmaragd. W skierowanym do biskupa wileńskiego Abrahama Woyny liście dedykacyjnym nawiązał autor do fragmentu Apokalipsy św. Jana (4, 3), gdzie opisana została szmaragdowozielona tęcza, pojmowana jako symbol łaski i miłosierdzia Bożego, a także niewinności Chrystusa. Autor wyróżnił ten kamień szlachetny, chcąc wyrazić wdzięczność za łaskę biskupa wobec Bractwa św. Józefa i Nikodema słowami: „Waszmość mój M[iłościwy] Pan przy inszych wielkich cnotach miłosierdzie najjaśniej z siebie wydaje, oczy słabych cieszy nigdy niewiędłym pozorem zieloności swojej” (Bartoszewski, 1633, list dedykacyjny). Oczywiście w opisie ciała Chrystusa wykorzystano także inne kruszce i kamienie szlachetne, przede wszystkim złoto, perły, kryształ, marmur czy kość słoniową, a i samego Chrystusa wielokrotnie określono mianem „klejnotu”. Przykładowo w poemacie Roźniatowskiego krew Chrystusa nazwał autor „śliczną jako złoto”, u Miaskowskiego mowa o „wardze złotej”, nogi Chrystusa są „kryształowe”, a oczy zostały porównane do pereł:

Dwie śliczne perły, dwie wabne oczy
 plugawa flegma na hańbę moczy [...].
 (Miaskowski, 1995, s. 81)

Hiperbolizacja krwi i motywy akwaticzne

Wyjątkowe miejsce w deskrypcjach ciała Chrystusowego niewątpliwie zajmuje czerwień, związana z bodaj najpopularniejszą strategią obrazotwórczą poematów pasyjnych, mianowicie z hiperbolizacją krwi. Opiera się ona na jednym z elementarnych sposobów budowania obrazu wyrazistego zmysłowo, jakim jest nagromadzenie (Hanusiewicz, 2001, s. 151). Motyw krwi pojawia się już w kontekście modlitwy w Ogrodzie Oliwnym, autorzy rozwijają wspomniany przez św. Łukasza w Ewangelii wątek krwawego potu, który wystąpił na ciele Chrystusa w konsekwencji – jak pisał Stefan Nieznanowski (1965, s. 61) – napięcia psychicznego podczas walki

między ludzką i boską naturą Zbawiciela. W *Chrystusie cierpiącym* Kochowskiego i w *Pamiętce krwawej ofiary* Roźniatowskiego krew Mesjasza przedstawiona została jako życiodajna, zbawienna rosa, co służy podkreśleniu jej mocy oczyszczającej, zmazującej grzechy (Drożdżewicz, 2014, s. 368).

Hiperbolizacja krwi wiąże się z motywami akwatyicznymi – poeci podkreślają obfitość krwi wpływającej z poranionego ciała Chrystusa. Motyw ten pojawia się przede wszystkim w scenie biczowania i ukoronowania cierniem. W utworze Miaskowskiego po ciele Zbawiciela płyną „krwawe odnogi”, które następnie wsiąkają w piasek przy słupie do biczowania, po ukoronowaniu na ramiona Zbawiciela spływa „deszcz krwawy”, który zamienia się w powódź, a w czasie lamentu po zdjęciu z krzyża Matka Boża nazywa Jezusa „Dziecięciem w krwi utopionym” (Miaskowski, 1995, s. 99). U Kochowskiego (1859, s. 60–62) w scenie biczowania żołnierze przedstawieni zostali wręcz jako sprawcy powodzi czy też potopu, ich ciosy bowiem wywołują krwotok, Chrystus znajduje się w krwawej łaźni, a nawet tonie w Morzu Czerwonym. W utworach Bartoszewskiego ciało Chrystusa jest „plagami krwawymi popstrzone”, zakrzepła krew sprawia, iż Jezus wygląda, jakby był „granatową szatą powleczony”, wargi ma szerniałe, oczy zaciekle „czerwonoróżą” krwią, a płynące łzy przypominają korale. Natomiast w dziele Roźniatowskiego w scenie biczowania spływająca krew Mesjasza cieknie katom po łokciach, a niosący krzyż Chrystus porównany został do „wołu zjuszonego”. Łączona z hiperbolizowanymi opisami potoków, strumieni, rzek czy potopu krew symbolizuje zbawienie i ma moc zmywania grzechów (Hanusiewicz, 2001, s. 272; Szczukowski, 2012, s. 102). Zbawcza moc krwi Chrystusa wyrażana jest niekiedy wprost, np. w *Historii* Miaskowskiego czytamy:

[...] pławią zranione ciało strumienie,
płynie obfitym rowem zbawienie,
pije krew ziemia, co w niebo woła,
Ablowa milczy, bo jej nie zdoła.
(Miaskowski, 1995, s. 86–87)

Czerwień symbolizuje męczeństwo. Wykorzystując tę barwę, poeci różnicują jej odcienie: u Miaskowskiego krew jest brunatna, sina, szarłatna, kasztanowa i rumiana (to ostatnie określenie być może nawiązuje do biblijnej Pieśni nad Pieśniami 5, 10: „Miły mój jest biały i rumiany”¹¹), Kochowski opisuje krew jako rumianą, purpurową, koralową i różaną, Bartoszewski zaś nazywa ją m.in. szarłatową, czerwonoróżą czy rubinkową.

Motyw prasy mistycznej

Z hiperbolizacją krwi wiąże się także popularny zwłaszcza w dawnej ikonografii eucharystyczny motyw tłoczni (prasy) mistycznej (*torcular Christi*), którego źródłem jest biblijne proroctwo Izajasza o Bożym sądzie w Edomie (Iz 63, 1–6). Polega on na ukazaniu cierpień Chrystusa przez analogię do tłoczenia soku z winnych gron. Motyw ten był popularny właściwie od początków chrze-

¹¹ Wszystkie cytaty biblijne za: Wujek, 2013.

ścijaństwa – biblijni egzegeci (m.in. Tertulian, Klemens z Aleksandrii, św. Hipolit, św. Ambroży, św. Hieronim, św. Augustyn) tłumaczyli jego symboliczną wymowę jako zapowiedź męki Chrystusa (Małkiewiczówna 1972, s. 78–79).

Motyw prasy mistycznej znalazł się w każdym spośród omawianych tutaj dzieł i poza uwydatnieniem eucharystycznej symboliki krwi ma na celu podkreślenie cierpień Zbawiciela. Roźniatowski łączy motyw tłoczni z życiodajną mocą krwi Chrystusa:

Płynie zbawienna rosa, bujną ziemię broczy;
 ledwo więc taki strumień obfity się toczy
 z winorodnej jagody prassą wytłoczonej
 abo rosę z obłoków mokrych wypuszczonej.
 (Roźniatowski, 2003, s. 41)

Z kolei Bartoszewski wykorzystuje tłocznię do zobrazowania zniszczeń na twarzy Zbawiciela, co budzi raczej konotacje z prasą jako średniowiecznym narzędziem torturu:

Twojaże to twarz? O, jak wyniszczona!
 Jako jagoda w prasie wytłoczona! [...]
 Wycisnęła ją ciężka męki prasa,
 Ach, jego śliczna oszpecona krasa [...].
 (Bartoszewski, 1630, k. Clv, Dlv)

Jak zauważyła Mirosława Hanusiewicz (2001, s. 277), w niektórych spośród poematów pasyjnych zatarciu uległa podstawowa relacja symboliczna pomiędzy krwią Chrystusa a winem, co świadczy o wyczerpywaniu się tego motywu. Na przykład Kochowski w *Chrystusie cierpiącym* zdecydowanie mocniej niż symbolikę eucharystyczną zaakcentował drastyczne szczegóły męki w prasie:

Bowiem korony
 Kiedy przycisną,
 Wnet krople prysną
 Krwawe w tym czasie,
 Jako gdy z grona
 Jest wyciśniona
 Sama treść w prasie.
 Bo szpil i ości
 Na wylot kości
 W głowie przebiły,
 A srogie rany
 Mózg z krwią mieszany
 Z siebie toczyły.
 (Kochowski, 1859, s. 66)

Naturalistyczne obrazowanie

Źródeł motywu eksponowania krwi Chrystusa badacze szukają w średniowiecznym doloryzmie oraz w nawiązaniach do objawień, zwłaszcza świętej Brygidy Szwedzkiej (Drożdżewicz, 2014, s. 369). W utworach pasyjnych hiperbolizacja krwi jest elementem brutalnego naturalistycznego obrazowania zbudowanego na bardzo szczegółowym opisie poszczególnych części ciała Chrystusa, podkreśleniu okrucieństwa oprawców oraz bezmiaru zadawanych Zbawicielowi cierpień. Funkcją taką ma także eksponowanie narzędzi męki – przedmiotów, które żołnierze wykorzystali do dręczenia Jezusa. Poza *arma Christi* opisanymi w Ewangeliach (korona cierniowa, krzyż, włócznia, gwoździe i gąbka, czyli tzw. znaczne relikwie Męki Pańskiej) w poematach pasyjnych pojawiają się przedmioty zaczerpnięte z przekazów apokryficznych, m.in. różgi, oszczepy, łańcuchy i postronki z drutu, gałązki brzeziny czy powrozy. Przykładowo Bartoszewski w *Tęczy przymierza* w opisie drogi krzyżowej wprowadził apokryficzne łańcuchy, oszczepy i drągi, które występują na przykład w *Rozmyślaniach dominikańskich (Cały świat, 1996, s. 324–325)*. Z kolei w poemacie Miaskowskiego narzędzia męki pojawiają się już podczas modlitwy Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym, ukazane za pomocą naturalistycznej metafory:

Tkwi śmierć okrutna, tkwią w Boskim oku
korona, gwoździe, krzyż, włócznia w boku [...].
(Miaskowski, 1995, s. 73)

Poeci barokowi prześcigają się w deskrypcji wymyślnych katuszy zadawanych Chrystusowi. Opisują ciało szarpane, sieczone, biczowane różgami, popychane, klute, dziurawione, ćwiartowane biczami, rzucane na krzyż itd. Ten brutalny naturalizm uwypuklony został przede wszystkim w scenach wyszydzenia i przybijania do krzyża. Budowaniu plastycznego obrazu służy między innymi nagromadzenie czasowników dynamizujących opis oraz wyrazów dźwiękonaśladowczych oddających zadawane Zbawicielowi razy. Autorzy podkreślają, iż twarz Chrystusa jest spuchnięta i pokryta zakrzepłą krwią, a korona przybita cierniami do mózgu, eksponując scenę brutalnego zrywania szaty wraz z płatami skóry. Narrator *Chrystusa cierpiącego* stwierdza wręcz, iż po ubiczowaniu można:

Przejrzeć do kości
Wszystkie wnętrzości.
(Kochowski, 1859, s. 61)

Podsumowaniem opisu owych okaleczeń bywa konstatacja, iż w ciele Chrystusa nie ma fragmentu, który nie doznałby uszczerbku. Przykładowo Bartoszewski pisze:

Już się ranom po ciele Matka przypatruje,
Widzi, że miejsca nigdzie w nim zdrowego ni ma,
Już nie ciało, lecz jedną ranę w rękę trzyma.
(Bartoszewski, 1633, k. B2v)

natomiast Kochowski stwierdza:

Już nie została
 Żadna część ciała
 Bez plag, bez rany.
 (Kochowski, 1859, s. 60)

Jest to parafraza cytatu z Księgi Izajasza 1, 6 („Od stopy nogi aż do wierzchu głowy nie masz w nim zdrowia, rana i siność, i spuchły raz”), która pojawia się też w *Objawieniach św. Brygidy* (2004, s. 45–46).

Aby uwydatnić cierpienia Zbawiciela, poeci wyolbrzymiają siłę i liczbę razów, a także liczebność katów i gwałtowność ich postępowania wobec Jezusa – przykładowo w *Chrystusie cierpiącym* sześćdziesięciu oprawców zadaje Zbawicielowi sześć tysięcy razów, a w tekście Roźniatowskiego – za *Objawieniami św. Brygidy* – pięć tysięcy czterysta. Nierzadko w opisie żołnierzy stosowana jest animalizacja, np. porównanie ich do drapieżników – lwów, tygrysów czy psów polujących na ofiarę. Roźniatowski, opisując scenę biczowania, odmalował naturalistyczny obraz orła rozszarpującego swą ofiarę. Z kolei Kochowski posłużył się ironią: żołnierza włócznią przebijającego bok Chrystusa na krzyżu nazwał mężnym rycerzem, który „w sposób orężny” „Na ostre goni / Mierząc do boku”. Zabieg ten miał na celu oczywiście ośmieszenie katów raniących ciało Chrystusa. Ciosy zadawane przez oprawców często opisywane są bardzo szczegółowo i plastycznie, przez co czytelnik ma wrażenie, jakby był świadkiem przedstawionych zdarzeń – przykładem może być fragment utworu Roźniatowskiego, opisujący apokryficzną scenę spoliczkowania Chrystusa przez jednego z żołnierzy podczas sądu u Annasza:

wyciął policzek Panu uzbrojoną ręką;
 każdy tyrański palec srogą mu był męką,
 każdy na świętej twarzy znacznie był wyryty;
 zahartowały się krwią ostrych kolec nity.
 Ciężki raz, bez pochyby, rwał zauszne żyły,
 stawy i zęby z miejsc swych łącno się ruszyły.
 (Roźniatowski, 2003, s. 49)

W opozycji do brutalności żołnierzy kreowany jest wizerunek wstydlivej nagości ciała Chrystusowego, brutalnie obnażonego przez oprawców – narrator utworu Kochowskiego wzywa nawet niebiosy, by zgasiły księżyc i słońce, a tym samym przykryły nagie ciało Chrystusa „opónczą” ciemności. Z kolei w *Pamiętce* Roźniatowskiego wprowadzony został ciekawy apokryficzny motyw Maryi, która rzuca się, by okryć obnażonego przed ukrzyżowaniem Syna, lecz zostaje brutalnie odepchnięta przez żołnierzy. Być może źródłem dla tej sceny był fragment utworu *Sprawa chędogo o męce Pana Chrystusowej*: „Też chciała Dziewica Maryja Syna swego płaszczem przykryć, ale nie była dopuszczona i z wielką przeciwnością odepchniona” (*Cały świat*, 1996, s. 303). Możliwe również, że oba teksty miały wspólne źródła.

Charakterystyczną strategią w deskrypcji ciała Chrystusa, mającą źródła w tradycji apokryficznej, jest skupienie się na detalach anatomicznych, przede wszystkim w rozbudowanych scenach przybijania do krzyża i zdejmowania ciała Zbawiciela. Opis ukrzyżowania w *Tęczy przy mierza wiecznego* Bartoszewskiego przywodzi na myśl sposób oddania tej sceny w *Objawieniach* św. Brygidy (2004, s. 311) i w *Rozmyślaniach dominikańskich* (*Cały świat*, 1996, s. 329–330), gdzie również opisany został każdy ruch oprawców. Z podobną szczegółowością przedstawiono scenę zdejmowania z krzyża w utworze *Cień pogrzebu*:

Uderzą z tyłu w góźdz zjęty nitami
 U ręki prawej i wyjmą kleszczami,
 Którą polekku spuszcza osłabioną,
 Toż czynią z drugą gwoździem przebodzoną.
 Wtym jeden k nogom uchyli się śmiało,
 A drugi trzyma na ręczniku ciało,
 Aż góźdz wyrwawszy u nóg Panu swemu,
 Wróci się nazad na pomoc drugiemu.

(Bartoszewski, 1630, k. C1v)

Nierzadko naturalistyczna deskrypcja ciała Zbawiciela opiera się na odwołaniu do osobistych doświadczeń odbiorcy dzieła, co stanowi kolejną cechę charakterystyczną barokowych utworów pasyjnych. Ciekawy przykład stanowi w *Chrystusie cierpiącym* porównanie poranionych pleców Chrystusa do zaoranych zagonów. W tym samym utworze, a także w *Pamiętce* Roźniatowskiego w scenie pojmania w Ogrodzie Oliwnym Zbawiciel porównany został do jelenia, którego ciało szarpia charty i lwy. Postać jelenia czy też łani Ojcowie Kościoła odnosili właśnie do Chrystusa (Forstner, 1990, s. 270). W omawianych tekstach często pojawia się także eucharystyczna figura baranka atakowanego przez wilki. To odwoływanie się do doświadczenia i codzienności odbiorcy wiąże się również z polonizacją wydarzeń na Golgocie (Nowicka-Jeżowa, 1995, s. 5). Polega ona przede wszystkim na stosowaniu rodzimej terminologii w opisie wydarzeń biblijnych. Przykładowo u Miaskowskiego Kajfasz nazywany jest „biskupem”, a Sanhedryn „sejmem walnym” lub „senatem”. Z kolei Bartoszewski w *Cieniu pogrzebu* Józefa z Arymatei określa mianem „szlachetnego senatora”, Piłata nazywa „starostą”, a jednego z rzymskich żołnierzy – „rotmistrzem”. Polonizacja wydarzeń biblijnych w utworach z końca XVI i z XVII stulecia wynikała z rozwoju świadomości narodowej w Europie. Jak zauważa Janusz Śniegocki (1977, s. 76), nie było to zjawisko charakterystyczne dla Polski, można mówić również o italianizacji czy hiszpanizacji katolicyzmu. Tak naprawdę katolicyzm i polityka wzajemnie na siebie wpływały, czego wynikiem były sakralizacja historii i polityzacja religii (Czechowicz, 2009, s. 25–30). Janusz Tazbir zaznacza, iż proces unarodowienia chrześcijaństwa nie rozpoczął się po soborze trydenckim, ale zachodził przez całe średniowiecze, wpływ państwa na religię stał się jednak najbardziej widoczny w XVI i XVII stuleciu, kiedy nastąpił – jak pisze badacz – „bujny rozwój kultury i świadomości narodowej” (Tazbir, 1970, s. 7, 10).

Naturalistyczne opisy w utworach pasyjnych nie są jednak tylko przejawem barokowego upodobania do stylu makabrycznego. Brutalnym obrazom najczęściej towarzyszą zachęty

do wspomniania i kontemplacji męczeńskiej śmierci. W *Chrystusie cierpiącym* wyliczenie najbardziej przerażających, wręcz somatycznych szczegółów kończy narrator bezpośrednim zwrotem do czytelnika, przypominającym, iż celem opisów męki jest wzbudzenie żalu i współczucia, np. scenę biczowania zamyka słowami:

Któżkolwiek żywy,
Akt żałościwy
 Uważ katownie!
Wiem, że się ruszy
I serce skruszy
 Twe niewymownie.
(Kochowski, 1859, s. 62)

Narrator *Historii* Miaskowskiego, opisawszy scenę ukrzyżowania, stosuje apelatywną formę anafory „pojrzyj”, wzywając tym samym odbiorcę do kontemplacji ciała Zbawiciela. Natomiast narrator utworu *Cień pogrzebu* w emocjonalnym tonie apeluje do adresata, aby ten poszedł w ślady patronów wileńskiego bractwa, Józefa z Arymatei oraz Nikodema, i rozważał cierpienie Zbawiciela, a także okazał miłosierdzie ubogim i potrzebującym. Poeci zachęcają do opłakiwania męki i śmierci Zbawiciela, ale też do wyrażenia żalu za grzechy, które zaprowadziły Chrystusa na Golgotę. Silnie oddziałujące na zmysły odbiorcy szczegółowe deskrypcje skatowanego ciała mają zatem wstrząsnąć czytelnikiem i skłonić go do refleksji nad własnym życiem.

Ciało „subtelne”

Jak zauważyła Alina Nowicka-Jeżowa (1995, s. 8), złagodzić owo upodobanie do brutalnej zmysłowości i naturalistycznego obrazowania pomaga kult maryjny. Integralną częścią barokowych poematów pasyjnych jest rozbudowany opis cierpienia Maryi nad ukrzyżowanym Synem, nawiązujący do średniowiecznych planktów i idei *compassio Mariae*. W wiekach średnich stojącej pod krzyżem Matce Bożej poświęcano wiele miejsca zarówno w literaturze, jak i w ikonografii, a dramat Maryi traktowano jako wzór przeżywania cierpienia dla człowieka (Rybicki, 2009, s. 13–14). Z kolei siedemnastowieczne obrzędy drogi krzyżowej obejmowały także wątek boleści Matki Bożej, który z czasem ewoluował w oddzielną ceremonię „drózek Maryi” (Gruchała, 2003, s. 8). W tych „maryjnych” fragmentach poematów naturalizm łączy się z o wiele subtelniejszą strategią obrazowania ciała, mianowicie z podkreśleniem urody Chrystusa.

Poeci nawiązują do biblijnej Pieśni nad Pieśniami (a czasami ją parafrazują) i urodę Oblubieńca – uznawanego za prefigurację Chrystusa – zestawiają na zasadzie antytezy ze skatowanym ciałem Mesjasza na Golgocie. Ta strategia przedstawiania ciała wykorzystywana była także w tekstach kaznodziejskich i medytacyjnych oraz w pobożnych rozmyśleniach. Miaskowski w usta Chrystusa wkłada słowa Oblubieńca, który przyzywa Ukochaną, co – jak objaśniła Nowicka-Jeżowa (1995, s. 403) – „jest alegorią przejścia z krainy śmierci do życia wiecznego w miłości”. W scenie zdejmowania z krzyża w *Historii* pojawia się sekwencja pytań retorycznych, za pomocą których Matka Boża wyraża niedowierzenie na widok

poranionego Syna. Posługując się anaforą „gdzie”, opisuje utraconą urodę Chrystusa, skupiając wzrok na poszczególnych częściach jego ciała:

Gdzie miodopłynne wargi, gdzie uszy,
których lada głos rzewliwy ruszy?
Gdzie włos powiewny spuszczone z głowy,
ozdoba szyje alabastrow<ej>?

(Miaskowski, 1995, s. 98–99)

Podobny zabieg wykorzystujący ciąg pytań retorycznych Maryi stosuje Bartoszewski w utworze *Cień pogrzebu*:

I rzecze: „Tyżeś cyprysowe grono?
Tyżeś to, Synu, z tysiąców obrany?
Tyżeś to, Jezu, biały i rumiany?
Tyżeś to, Synu, poźółkły, ścierniały
Równie jak w znoju letnim kłos doźrzały?

(Bartoszewski, 1630, k. Clv)

W utworze tym poeta rozwinął antytetyczne zestawienie Oblubieńca i Ukrzyżowanego, wyodrębniając część dziełka składającą się z szesnastu oktostychów, zatytułowaną *Zdumienie się dusze nabożnej nad zamordowanym P[anem] Jezusem*. Pierwsze strofy stanowią parafrazę Pieśni nad Pieśniami, natomiast dalej następuje opis dokładnie tych samych części ciała co w biblijnej księdze, jednak obraz przedstawia już poranione członki Ukrzyżowanego:

Czerwonoróżą krwią zaciekle oczy,
Z których łza za łzą jak koral się toczy,
Usta krwie pełne, wargi poczarniały,
W gardle z hyzopu gorzkości zostały.
Ręce goździami na wskroś przekopane,
Piersi poryte i pokołatane,
Bok mu przebity ostrym włóczniej grotem,
Grzbiet posieczony różgami i drotem.

(Bartoszewski, 1630, k. D1r)

Inną strategią opisu „ciała subtelnego” jest w utworach pasyjnych zastosowanie symboliki florystycznej i ogólnie roślinnej. W *Chrystusie cierpiącym* ważne miejsce zajmuje róża – Jezus stojący przed Piłatem został przez Kochowskiego porównany do kwiatu róży, który ściskają gałęzie głogu, do opisu Zbawiciela w purpurowym płaszczu zastosowano synekdochę „płatek szkarłatny”, a w momencie śmierci – porównanie do róży usychającej w ogrodzie. Kwiat ten jest w kulturze chrześcijańskiej symbolem męczeństwa ze względu na kolor krwi oraz wyobrażające ból i cierpienie kolce (Forstner, 1990, s. 192–193). Z kolei Miaskowski o utraconym pięknie Chrystusa pisze:

nie znać pod śliną spuchł<ej> jagody,
 uwiądl spaniały on kwiat urody.
 (Miaskowski, 1995, s. 82)

a moment śmierci oddaje poeta słowami:

Płótnieją dziąsła, więdną jagody
 jako szarłatny kwiatek u wody,
 który poderżnie pług na uwrocie,
 umiera lecąc albo przy płocie
 gdy dżdżem gwałtownym głowę mak złoży,
 tak też twarz mieni w śmierci Syn Boży [...].
 (Miaskowski, 1995, s. 92)

Prefiguracje Chrystusa

Dla podkreślenia fizycznej urody Syna Bożego przed męką oraz cierpień cielesnych wprowadzane są w utworach pasyjnych także starotestamentowe prefiguracje (typy) Chrystusa. Przykładowo Miaskowski akcentuje fizyczne piękno Jezusa, nazywając go „zdobnym między ludźmi urodą”, i porównuje Zbawiciela do króla Saula, który według przekazu biblijnego był „wysoki i dorodny” (1 Sm 9, 2), a na zasadzie antytezy zestawia pokorę i poddanie się Bożej woli Zbawiciela z siłą i pragnieniem walki Samsona (Sdz 15, 14) (Nowicka-Jeżowa, 1995, s. 399). Z kolei Roźniatowski (2003, s. 46) zwraca się do skrępowanego Jezusa prowadzonego z Ogrodu Oliwnego do Annasza: „Ach, czemuż nie potargasz tych więzów, Samsonie?”. Źródłem porównania Chrystusa w ogrójcu do Samsona, który osła szczęką pokonał armię Filistynów (Sdz 15, 9–20), mogło być *Rozmyślanie przemyskie* (2000, rozdz. 419), gdzie również pojawia się ten motyw. Z tym że, o ile Samson pokonał wrogów siłą, Chrystus słowami „Jam jest” sprawił, iż żołnierze, którzy przybyli, by go pojmać, padli na ziemię (zob. J 18, 5–6). Z kolei Bartoszewski, chcąc uwydatnić spustoszenia dokonane na ciele Chrystusa, wprowadza w *Cieniu pogrzebu* figury „zbołałego” Hioba i pokrytego wrzodami Łazarza, którzy także uznawani są za postaci typyczne, zapowiadające kolejno mękę i zmartwychwstanie Chrystusa. W utworach pasyjnych pojawia się również pierwszy rodzic z Księgi Rodzaju – nagi Adam stojący obok drzewa poznania dobra i zła jest prefiguracją Chrystusa obnażonego przy słupie do biczowania, natomiast wprowadzenie Izaaka jako prefiguracji Zbawiciela podkreśla ofiarny charakter męki i śmierci na Golgocie (zob. np. Roźniatowski, 2003, s. 82, 92).

* * *

Podsumowując ten katalog najważniejszych strategii obrazowania ciała Chrystusa, można stwierdzić, że wizerunek Zbawiciela przedstawiony w utworach pasyjnych ma dwa bieguny, które się wzajemnie dopełniają: z jednej strony jest „ciało umęczone”, opisane za pomocą naturalistycznej hiperboli, z drugiej „ciało subtelne”, którego obraz opiera się głównie na biblijnej Pieśni nad Pieśniami. Potwierdza to zdanie Mirosławy Hanusiewicz (2001, s. 271–272),

iż w utworach pasyjnych zmysłowe, sensualne jakości wizerunku Ukrzyżowanego, wzmocnione amplifikacją opisu ocierającego się o elementy makabry, dominują nad symbolicznym wymiarem obrazu. Nie znaczy to oczywiście, że autorzy omawianych tu tekstów nie mają świadomości symbolicznego i teologicznego sensu poszczególnych przedstawień. Oczywiście pojawiają się w nich treści niosące głęboki sens teologiczny, zakorzenione zwłaszcza w tradycji biblijnej. Najlepszym przykładem jest *Historija* Miaskowskiego, utwór najbardziej dojrzały spośród omówionych, zarówno jeśli chodzi o wyobraźnię symboliczną poety, jak i walory artystyczne samego dzieła.

Wstrząsające dla współczesnego czytelnika obrazy ciała Chrystusa nie są wyrazem jakiejś niezdrowej fascynacji makabrą i somatycznością ciała ludzkiego. Fragmenty wyzyskujące poetykę naturalizmu, mające proweniencję przede wszystkim apokryficzną, równoważone są najczęściej komentarzami refleksyjnymi i moralistycznymi (por. też Cybulska-Bohuszewicz, 2011). Przedstawione strategie obrazowania mają na celu zbudowanie deskrypcji oddziałującej na zmysły i wyobraźnię odbiorcy, zgodnie z ignacjańską zasadą zastosowania zmysłów w akcie medytacyjnym (*applicatio sensuum*) (Kaczor-Scheitler, 2011, s. 25). Jak pisze Magdalena Kuran (2012, s. 226), „metoda medytacji wychodziła od percepcji zmysłowej (wyobraźni, oglądania, słuchania) i stopniowo wprowadzać miała rozmyślającego w kontemplowaną tajemnicę aż do wywołania aktów woli: żalu i współczucia”. Hiperbolizacja stosowana w opisie ciała Ukrzyżowanego służy unaocznieniu rozmiarów męki i poświęcenia dla człowieka (Szczukowski, 2012, s. 102). Naturalistyczne obrazowanie, metafory krwawych powodzi oraz paralelne zestawienie urody Chrystusa za życia z brzydotą jego ciała po śmierci miały zapewne wstrząsnąć czytelnikiem, poruszyć go do głębi, tak by uświadomił sobie ogrom cierpień Chrystusa oraz prawdę o własnej grzesznej naturze. Zatem utwory te pełnią funkcje częściowo odziedziczone po średniowieczu: rozmyślanie o Męce Pańskiej (*meditatio*), naśladowanie Chrystusa cierpiącego (*imitatio*) oraz współcierpienie z nim (*compassio*) (Wojtyśka, 1981, s. 74).

Bibliografia podmiotowa

- Bartoszewski, W. (1630). *Cień pogrzebu P[ana] Jezusowego, który mu sprawili dwa przezacni uczniowie, Józef z Arymetyjey, szlachetny senator etc., i Nikodem z faruzów, książę żydowskie. Wystawiony gwoli uroczystości wielgopiątkowej Bractwa pod tytułem tychże świętych, na poratowanie ubogich założonego*. Wilno: druk. Akademii Societatis Jesu.
- Bartoszewski, W. (1633). *Tęcza przymierza wiecznego, Jezus Chrystus ukrzyżowany, świętym Józefowi i Nikodemowi jako Noemu w obłokach okazana*. Wilno: druk. Akademii Societatis Jesu.
- Brygida Wielka (2004). *Objawienia i inne dzieła*. Tłum. J. Hojnowski, S. Kafel, T. Wietecha. Kraków: Wydawnictwo M.
- Cały świat* (1996). *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*. Wyd. W.R. Rzepka, W. Wydra. Wstęp M. Adamczyk. Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Kochowski, W. (1859). *Chrystus cierpiący, według tekstu Ewangelii świętej wierszem polskim wystawiony*. Wyd. K.J. Turowski. Kraków: Wydawnictwo Biblioteki Polskiej.
- Miaskowski, K. (1995). *Historija na godziny kościelne rozdzielona gorzkiej męki i okrutnej śmierci Boga Wcielonego Jezusa Pana*. W: idem, *Zbiór rytmów* (s. 71–104). Wyd. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Potocki, W. (1987). *Nowy zaciąg pod chorągiew starą tryumfującego Jezusa, Syna Bożego [...]*. W: W. Potocki, *Dziela* (s. 551–597). Oprac. L. Kukulski. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rozmyślanie przemyskie* (2000). *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*. Hg. F. Keller, W. Twardzik. T. 2. Freiburg im Breisgau: Weiher.
- Roźniatowski, A. (2003). *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa*. Wyd. J.S. Gruchała. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Wujek, J. (2013). *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* Transkrypcja typu B oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski. Wyd. 8. Warszawa: Vocatio.

Bibliografia przedmiotowa

- Brückner, A. (1898). Mesjady polskie XVII w. W: A. Brückner, *Spuścizna rękopiśmienna po Wacławie Potockim* (s. 348–355). Kraków: nakładem Akademii Umiejętności.
- Czechowicz, A. (2009). Katolicyzm sarmacki. W: M. Hanusiewicz-Lavallee (red.), *Humanitas i christianitas w kulturze polskiej* (s. 191–222). Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Cybulska-Bohuszewicz, E. (2011). Perwersyjny rdzeń „Rozmyślań dominikańskich”. *Pamiętnik Literacki*, 102 (4), 5–23.
- Drożdżewicz, M. (2014). Obrazy biczowania Chrystusa w wybranych mesjadach pasyjnych z XVII wieku. *Tematy i Konteksty*, 9 (4), 356–379.
- Drożdżewicz, M. (2015). „Nowy zaciąg...” Wacława Potockiego wobec tradycji apokryficznej (Opis ukrzyżowania Chrystusa). W: M. Jarczykowa, B. Mazurkova, z udziałem S.P. Dąbrowskiego (red.), *Świat bliższy i świat daleki w staropolskich przestrzeniach* (s. 233–245). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Forstner, D. (1990). *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Glazer, A. (1981). „Nowy zaciąg” Wacława Potockiego na tle wybranych mesjad staropolskich. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie*, 22 (12), 61–72.
- Gruchała, J.S. (2002). W przedśmionkach słowieńskiej Kalliopy. Próby epickie przed „Gofredem”. W: M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński (red.), *Świt i zmierzch baroku* (s. 117–142). Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Gruchała, J.S. (2003). Wprowadzenie do lektury. W: Abraham Roźniatowski, *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa*. Wyd. J.S. Gruchała. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Grzebień, L. (1976). Bartoszewski, Bartoszewicz, Jan SJ. W: F. Gryglewicz i in. (red.), *Encyklopedia katolicka* (s. 87). T. 2. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Hanusiewicz, M. (2001). *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Hernas, C. (1976). *Barok*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kaczor-Scheitler, K. (2011). Wizerunki świętych niewiast w świetle anonimowego rękopisu „Kontemplacja Męki i śmierci Chrystusa Pana”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 14 (2), 24–36.

- Kasprzak-Obrębska, H. (1998). Dwie późnobarokowe mesjady. W: J. Okoń, przy współpracy M. Kwiek, M. Wichowej (red.), *Literatura a liturgia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej, Łódź 14–17 maja 1996* (s. 241–252). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kopeć, J.J. CP (1972). Przemiany ideowe pobożności pasyjnej na przykładzie kultu cierniowej korony Chrystusa. *Studia Theologica Varsoviensia*, 10 (2), 155–193.
- Kopeć, J.J. CP (1975). *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.
- Kowalczyk, M. (2017). „Nowy zaciąg pod chorągiew starą tryumfującego Jezusa”. *O wyznaniowym wymiarze eposu biblijnego Wacława Potockiego*. Warszawa: nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Künstler-Langner, D. (2000). *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kuran, M. (2012). Pasyjny wymiar duchowości franciszkańskiej na przykładzie Kazania na Wielki Piątek o męce Pana Jezusowej reformata Antoniego Węgrzynowicza. W: S. Bułajewski, J. Gancewski, A. Wałkowski (red.), *Piśmiennictwo sakralne w dziejach Polski do końca XVIII wieku na tle powszechnym* (s. 219–230). Józefów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Gospodarki Euroregionalnej im. Alcide de Gasperi.
- Kwiatkowski, S. (1990). *Powstanie i kształtowanie się chrześcijańskiej mentalności religijnej w Polsce do końca XIII w.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lichański, J.Z. (1995). Mesjada Wespazjana Kochowskiego. W: A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński (red.), *Literatura polskiego baroku w kręgu idei* (s. 167–191). Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Łowmiańska, M. (2005). Wilno przed najazdem moskiewskim 1655 roku. W: *Dwa doktoraty z Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Małkiewiczówna, H. (1972). Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tloczni mistycznej w kruzgankach franciszkańskich w Krakowie. *Folia Historiae Artium*, 8, 69–149.
- Nieznanowski, S. (1965). *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Nowicka-Jeżowa, A. (1995). Wprowadzenie do lektury. W: K. Miaskowski, *Zbiór rytmów* (s. 5–18). Wyd. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Okoń, J. (1970). *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rybicki, A. (2009). *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Stręciwilk, J. (1981). Męka Pańska w polskiej literaturze barokowej. W: H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP (red.), *Męka Chrystusa wczoraj i dziś* (s. 102–119). Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.
- Szczukowski, I. (2012). *Między odrzuceniem a zabawieniem. Problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Śniegocki, J. (1977). Z problemów kaznodziejstwa Fabiana Birkowskiego (1566–1636). *Studia Płockie*, 5, 67–83.
- Tazbir, J. (1970). Sarmatyzacja katolicyzmu w XVII wieku. W: J. Pelc (red.), *Wiek XVII – kontrreformacja – barok*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Teusz, L. (2002). „Bolesna Muza nie Parnasu Góry, ale Golgoty...” *Mesjady polskie XVII stulecia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Trościński, G. (2015). Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczny przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień Krzyża. *Pamiętnik Literacki*, 106 (1), 23–44.
- Wojtyśka, H.D. CP (1981). Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI–XVIII w. W: H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP (red.), *Męka Chrystusa wczoraj i dziś* (s. 61–79). Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.

Manners of depicting Christ's body in selected Baroque passion works

Summary

The article aims at analysing the manners of depicting Christ's body in selected Baroque passion texts. The author looks at the 17th century passion poems by Abraham Roźniatowski, Kasper Miaskowski and Wespazjan Kochowski as her research material, as well as two less popular works by a Vilnius poet, Walenty Bartoszewski. The article points out a group of motives (addressed here as the manners of depicting the theme) which were applied by the Baroque authors to describe Christ's body and his suffering as well as indicates the sources of these motifs and their functions.

Słowa kluczowe: utwory pasyjne, Walenty Bartoszewski

Keywords: passion epic, Walenty Bartoszewski

