

JAN BARON (UŚ, Katowice)

O SIEDEMNASTOWIECZNYM KAZANIU MARYJNYM  
*COLUMBA GEMENS ET DOLENS...* SYLWESTRA  
RODKIEWICZA<sup>1</sup>

Barokowa proza kaznodziejska długo uchodziła za niezasługującą na uwagę. Zarzuty wysuwane wobec siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych kazań dotyczyły przede wszystkim przynależności do retorycznego rodzaju popisowego (*genus demonstrativum*) przejawiającej się między innymi w panegiryzmie, będącym dominantą stylistyczną nie tylko mów pogrzebowych lub wygłaszanych z okazji ślubów, ale również – tak jak w wypadku utworu *Columba gemens et dolens albo Gołębica stękająca i bolejąca Bolesna Panna Maryja...*<sup>2</sup> – kazań *de sanctis* oraz w dążeniu autora do zaskakiwania odbiorcy „dowcipnością” argumentacji.

Za świadectwo rozpowszechnienia się przekonania o niewielkiej wartości barokowej wymowy religijnej można uznać krótką wierszowaną krytykę *Kaznodzieja rzadki co by mówił prawdę* pochodzącą z wydanego w 1751 roku zbioru przysłów:

Nie usłyszysz kazania albo rzadko kędy,  
Żeby grzechy i ludzkie wytykało błędy,

<sup>1</sup> Artykuł jest nieco zmienioną wersją fragmentu wstępu do edycji krytycznej kazania *Columba gemens et dolens...*, powstałej jako praca magisterska na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autor kieruje wyrazy wdzięczności pod adresem opiekuna naukowego Pana profesora Janusza Gruchały oraz recenzentki Pani doktor Justyny Kiliańczyk-Zięby.

<sup>2</sup> S. Rodkiewicz, *Columba gemens et dolens albo Gołębica stękająca i bolejąca Bolesna Panna Maryja...*, Kraków 1688.

Samemi brzmią koncepty do upodobania  
Ludzkiego, same herby dzisiejsze kazania<sup>3</sup>.

Wymienione wady zauważali również dziewiętnastowieczni historycy kaznodziejstwa, nierzadko na ich podstawie oceniając negatywnie twórczość większości siedemnastowiecznych kaznodziejów, co przyczyniło się do jej zapomnienia<sup>4</sup>.

Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku wzrasta wśród badaczy zainteresowanie barokową prozą kaznodziejską<sup>5</sup>. Dlatego nie wydaje się konieczne przekonywanie o słuszności sformułowanego przez Mirosława Korolkę postulatu odrzucenia apriorycznych, przez co krzywdzących, sądów i podjęcia próby wyjaśnienia motywów stosowania kontrowersyjnych zabiegów retorycznych<sup>6</sup>.

Wątpliwości natomiast może wzbudzać wybór jako przedmiotu rozważań utworu autora nienależącego do – by posłużyć się określeniem księdza Józefa Pelczara – „celniejszych kaznodziejów”<sup>7</sup>. Kazaniu krakowskiego kanonika od pokuty Sylwestra Rodkiewicza *Columba gemens et dolens...* warto poświęcić uwagę chociażby z tego powodu, iż wyraźnie są w nim widoczne charakterystyczne cechy gatunku. Zdaje się to znamienne właśnie

<sup>3</sup> A. Żeglicki, *Adagia ex celeberrimis scriptoribus tam latinis quam polonicis*, Warszawa 1751, s. 110. Podobne uwagi krytyczne pojawiały się w literaturze polskiej już na początku XVII wieku (zob. W. Pawlak, *Koncepty kaznodziejskie w oczach krytyków*, [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 266–270).

<sup>4</sup> Zob. np. J.S. Pelczar, *Zarys dziejów kaznodziejstwa w Kościele katolickim*, Kraków 1896, s. 186–192.

<sup>5</sup> Stan badań nad staropolską prozą kaznodziejską przedstawiła Anna Nowicka-Struska. Zob. A. Nowicka-Struska, *Ex fumo in lucem. Barokowe kaznodziejstwo Andrzeja Kochanowskiego*, Lublin 2008, s. 5–8.

<sup>6</sup> M. Korolko, *Między retoryką a teologią. O kunszcie estetycznym staropolskich kazań*, [w:] *Proza polska w kręgu inspiracji religijnych*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Warszawa 1993, s. 69.

<sup>7</sup> Twórczości Sylwestra Rodkiewicza nie uwzględniano zazwyczaj w opracowaniach monograficznych prozy kaznodziejskiej zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych. Ksiądz Józef Pelczar w *Zarysie dziejów kaznodziejstwa w Polsce* ograniczył się do wymienienia Rodkiewicza pośród kaznodziejów tworzących pod koniec XVII wieku i wyliczenia tytułów kazań jego autorstwa (zob. J.S. Pelczar, *op. cit.*, s. 231–232). Najwięcej uwagi utworom Rodkiewicza poświęcił autor monografii dziejów krakowskich kanoników regularnych od pokuty (zob. A. Bruzdziński, *Kanonicy regularni od pokuty na ziemiach polskich*, Kraków 2003, s. 201–203).

dla dzieł drugorzędnych, w których elementy typowe – powstałe w wyniku naśladowania (*imitatio*) wzoru – przeważają nad elementami będącymi wytworem swobodnej wyobraźni autora (określanej jako *ingenium*)<sup>8</sup>.

## I „Żywe słowo” a druk

### *Kazanie jako spektakl*

Sylwester Rodkiewicz w 1688 roku podał do druku kazanie *Columba gemens et dolens...*, które wcześniej – co zaznaczono na stronie tytułowej – wygłosił w kościele Świętego Marka w Krakowie. Informacje dotyczące okoliczności wystąpienia można odnaleźć również w początkowej części tekstu:

Pokazała się prędko, *Columba cito volans*, kiedy uroczystość Nawiedzenia Panny Przenaświętszej Kościoł Święty nabożnie obchodzić począł. Pokazała się *Columba renata*, kiedy dzień Narodzenia Panny Przenaświętszej w Kościele Bożym został dorocznie uroczysty. Pokazała się *Columba coronata* [...] Zawitałaś dzisiaj [...] do Rzymu polskiego – Krakowa, do ubogiego kościoła naszego Marka ewangelisty z mieczem w serce twoje utkwionym, [...] usławszy sobie miłe z kwiecica wonnego gniazdeczko w pośrodku róż Giedrojciovych, [...] przy cudownej tutejszej passyjej sama boleści pacjentka, przy ukrzyżowanym Chrystusie sama krzyżem boleści zapieczętowane i mieczem przebite mająca serce. *Stabat iuxta crucem mater Iesu* [...] w uściech kazania mego stoisz mi ranionym sercem twoim<sup>9</sup>.

Autotematyczny komentarz, któremu nadano formę rozwinięcia konceptu opartego na metaforze, jest istotną częścią wstępu określanego w retorykach mianem nadzwyczajnego (*exordium ex abrupto*). Wśród wydarzeń ukazanych jako towarzyszące pojawieniu się Maryi pod postacią gołębicy

<sup>8</sup> Wypada zastrzec, iż na kształt prozy kaznodziejskiej – co zauważył Janusz A. Drob – w większym stopniu niż indywidualność twórcza wpływało czerpanie przez kaznodziejów ze wspólnego zespołu tekstów i formułowanie wypowiedzi zgodnie z zasadami retoryki (zob. J.A. Drob, *Trzy zegary: obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 1998, s. 37). Tak więc przewaga tego, co wspólne, nad tym, co indywidualne, charakterystyczna dla kazań w ogóle, w drugorzędnych utworach kaznodziejskich jest jeszcze większa.

<sup>9</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 3–4.

Rodkiewicz wymienił przemówienie, które (właśnie) wygłaszał w krakowskim kościele. Kaznodzieja, uwydatniając w ten sposób czy wręcz wyolbrzymiając wyjątkowość chwili, dążył do pozyskania życzliwości audytoryum (*captatio benevolentiae*). W tym celu też podkreślił ważność miejsca, obdarzając Kraków mianem polskiego Rzymu.

Przedstawienie czynności wygłaszania za pomocą metafory zjawienia się przedmiotu wypowiedzi („zawitałaś dzisiaj”) świadczy o przypisywaniu kazaniu widowiskowego charakteru. Na spektakularność wystąpienia kaznodziei wpływały dwa czynniki: po pierwsze – pokrewieństwo łączące sztukę oratorską z aktorstwem<sup>10</sup>, po drugie – udratyzowanie wypowiedzi, a także formułowanie jej przy użyciu obrazowego języka<sup>11</sup>. Już we wstępie kaznodzieja zastosował zabiegi służące do wywołania u odbiorcy wrażenia, iż jest nie tyle czytelnikiem lub słuchaczem, ile świadkiem: wprowadzenie wyrazistych opisów odwołujących się do zmysłów („miłe z kwiecia wonnego gniazdeczko w pośrodku róż”) czy użycie czasu teraźniejszego („stoisz”).

Rodkiewicz wielokrotnie powtarza, że głosi kazanie w kościele, w którym znajduje się otaczany czcią krucyfik. W przytoczonym wyżej fragmencie wspomnienie o rzeźbie przedstawiającej cierpiącego na krzyżu Chrystusa umożliwiło płynne przejście do tematu kazania – *compassionis Mariae*. Odniesienie do wizerunku pełni funkcję przesłanki w argumentacji, wchodząc w skład konstrukcji opartej na anaforze i paronomazji („przy cudownej tutejszej passyjej sama boleści pacjentka, przy ukrzyżowanym Chrystusie sama krzyżem boleści”)<sup>12</sup>. Za jej pomocą kaznodzieja przeprowadził paralelę pomiędzy Męką Jezusa a cierpieniem Maryi. Wydaje się

<sup>10</sup> Na element parateatralności w wystąpieniach krasomówczych zwracał uwagę znawca twórczości Piotra Skargi: „Ponadto kunszt oratorski, podobnie jak kunszt aktorski, opiera się w jakimś stopniu na grze dramatycznej, która powoduje, że krasomówstwo jest swoistym spektaklem” (M. Korolko, *O kunszcie oratorskim staropolskiego kaznodziejstwa*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 56).

<sup>11</sup> Drugi z wymienionych czynników, korzystając z klasyfikacji sposobów współlistnienia słowa i obrazu, wprowadzonej przez Hannę Dziechcińską, można określić jako stwarzanie „złudzenia naoczności” (zob. H. Dziechcińska, *Parawizualność literatury staropolskiej jako element ówczesnej kultury*, [w:] *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 98).

<sup>12</sup> Nawiązanie do miejsca wygłaszania mowy mogło być również częścią konceptu rozwijanego później w całym utworze – czego przykładem jest *Piasek święty... abo kazanie o obrazie cudownym Panny Przenachwalebniejszej na miejscu Piaskiem nazwanym...* (Kraków 1656) autorstwa Szymona Wolsciusa.

prawdopodobne, że wypowiedzanym słowom towarzyszyło wskazywanie gestem na będący rekwizytem krucyfiks.

Autor monografii dziejów zakonu kanoników regularnych od pokuty dostrzegł zależność między miejscem wygłoszenia a „chrystologicznym wymiarem” kazania *Columba gemens et dolens...*<sup>13</sup>. Wypada zastrzec, iż zagadnienie współcierpienia Maryi wiąże się w sposób naturalny z wprowadzaniem wątków pasyjnych. Jednak obecność w kazaniu rozbudowanych opisów wydarzeń Męki mogła być dodatkowo spowodowana tym, iż Rodkiewicz korzystał z możliwości udowodnienia swoich słów przez odesłanie do wizerunku umieszczonego w ołtarzu.

Spektakularność wystąpienia potęgował jego parateatralny charakter przejawiający się w udratyzowaniu wypowiedzi. Wywołanie złudzenia sceniczności pozwalało kaznodziei na nawiązanie kontaktu ze słuchaczami. Sposób postrzegania Pasji i współcierpienia Maryi w dużej mierze kształtowały: ikonografia oraz – co w tym wypadku bardziej istotne – odgrywane corocznie misteria. W kazaniu Rodkiewicza można odnaleźć sformułowania będące bezpośrednimi odesłaniami do teatralnych wyobrażeń:

[...] owe oblubienice, na koronacją wesołe zaprosimy, stanęły na teatrum i żalósnej scenie. *Ecce homo!*  
O boleści! o sceno! kogo ty nie poruszysz, kamień być musi nie człowiek<sup>14</sup>.

Przywołanie pojęć „sceny” czy „teatrum” służyło do wywołania wrażenia, iż to, o czym mowa, dzieje się „tu i teraz”<sup>15</sup>. Rodkiewicz, wprowadzając do wypowiedzi elementy widowiskowe, dążył do wpłynięcia na postawę odbiorcy. Nieprzypadkowo po unaoczniającym opisie następuje mocne podkreślenie, że cierpienia Chrystusa są spowodowane grzechami wiernych:

Zbawiciel twój nago, odarty z odzienia a bodaj nie twoimi rękami, na krzyżu sromotnie wisi i za to, coś ty zawinił, pokutuje<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> „Wygłoszone ono [kazanie – J.B.] zostało przed krzyżem w głównym ołtarzu w kościele św. Marka, dlatego ma wymiar chrystologiczny” (A. Bruzdziński, *Kanonicy regularni od pokuty na ziemiach polskich*, Kraków 2003, s. 201).

<sup>14</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 23.

<sup>15</sup> Teatralizacja wydarzeń Męki Chrystusa nie oznacza tu – co należy podkreślić – osłabienia ich związku z rzeczywistością.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 8.

Kaznodzieja, używając czasu teraźniejszego w opisach Męki czy współcierpienia, nie tylko nadawał sceniczny charakter ujęciom, ale również zwracał uwagę na ponadczasowość ofiary Chrystusa. Stosowanie zabiegów poruszających wyobraźnię wizualną było więc podporządkowane nadrzędnemu dydaktycznemu celowi kazania<sup>17</sup>.

Przywołanie powszechnych wyobrażeń spełniało także funkcję przesłanki w argumentacji:

Imagujcie sobie albo żywe męczenników Pańskich stawcie przed oczyma swemi obrazy, a obaczycie, jakie ich męki, jakie boleści! Ujrzycie tam, a ono świętych Pańskich rozgami, łańcuchami, sękami biją, krew się leje, skory nie zostaje, ciało od kości odpada, a jeszcze to mała boleść respektem boleści Przenajświętszej Panny<sup>18</sup>.

Rodkiewicz, ukazując tortury, którym poddawani byli święci, pośrednio dowodził wielkości cierpienia doświadczanego pod krzyżem przez Maryję. Perswazyjną moc wypowiedzi zwiększają zwroty sugerujące odbiór wzrokowy („obaczycie”, „ujrzycie”), a także wyrażona bezpośrednio zachęta do przypomnienia sobie scen męczeństwa<sup>19</sup>. Określenie „żywe obrazy” mogło odsyłać do znanych szerokiemu gronu odbiorców teatralnych opracowań opowieści hagiograficznych.

Warto dodać, iż o skuteczności obrazu jako środka oddziaływania byli przekonani nie tylko kaznodzieje i teoretycy wymowy, ale również autorzy dzieł ascetyczno-mistycznych. Benedyktynka Magdalena Mortęska w *Rozmyślaniach o Męce Pańskiej* za punkt wyjścia do rozważania wydarzeń Męki uznała przywoływanie wyobrażeń określone jako „wyrażenie”<sup>20</sup>. *Meditatio* miała prowadzić do następnych etapów zjednoczenia z cierpiącym: *imitatio* (naśladowania) i *compassio* (współcierpienia z nim)<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Na stosowanie przez siedemnastowiecznych kaznodziejów wypowiedzi „unaoczniającej” przede wszystkim jako środka perswazji zwracała uwagę Hanna Dziechcińska (zob. H. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 100–102).

<sup>18</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 21.

<sup>19</sup> Już przedmiot wypowiedzi (cierpienie Chrystusa, Maryi czy świętych) był sam w sobie obrazowy i przez swoją drastyczność silnie oddziaływał na wyobraźnię słuchaczy.

<sup>20</sup> „[...] wyrażenie nie jest nic innego, jeno tak wyrażać w umyśle swoim tajemnicę jakobyś patrzyła na nią i działa się przed tobą, stawiając przed oczy miejsce, osoby i sprawy same” (cyt. za: H.D. Wojtyska, *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI–XVIII w.*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyska, J.J. Kopeć, Lublin 1981, s. 75).

<sup>21</sup> Zob. *ibidem*, s. 74–75.

Udramatyzowanie wypowiedzi kaznodziejskiej wynikało przede wszystkim z użycia form mowy właściwych utworom scenicznemu – monologu postaci, za którego retoryczny odpowiednik można uznać figurę *fictio personae*, oraz dialogu. Rozbudowana prozopopeja pojawia się dwukrotnie. W pierwszym paragrafie jako przypisane Ezechiaszowi rozmyślanie nad znikomością dóbr doczesnych<sup>22</sup>, po raz drugi w postaci przytoczenia lamentu stojącej pod krzyżem Maryi. Ponadto Rodkiewicz, wprowadzając egzempla, cytował wypowiedzi postaci w mowie niezależnej<sup>23</sup>. Jednak najbardziej interesującym zabiegiem służącym udramatyzowaniu kazania wydaje się wprowadzenie scen z podziałem na role<sup>24</sup>:

Coż na to dobrotliwy Jezus? Pytam go ja: Jezu! ach! toż cię boli? [...] Aż to cię nie boli, aż to nie dolega, o dobry Jezu? Odpowiada Jezus: „*Homo non dolet!* Człowiecze nic mię to nie boli! [...] Nic to. Ja ich kocham, od miłych to moich ponoszę, miłość we mnie przemaga boleści, nic mię to tedy nie boli”. Toć widzę, dobrotliwy Jezu, miłość twoja ku nam zatamowała bole<sup>25</sup>.

Kaznodzieja wcielał się zarówno w grzesznika – czyli każdego wiernego<sup>26</sup>, jak i w postać Chrystusa. Zmianę roli zapowiadano we wtrąceniach będących wstawkami narracyjnymi („pytam go”, „odpowiada”).

Występowanie w utworze fragmentów dialogowych po pierwsze ma związek z dążeniem kaznodziei do przekazywania treści umoralniających w sposób atrakcyjny dla odbiorców i, co za tym idzie, skuteczny, po drugie znajduje uzasadnienie w literackiej tradycji ujmowania tematu Pasji i współcierpienia.

<sup>22</sup> Chęć udramatyzowania kazania nie była – rzecz jasna – jedynym powodem zastosowania figury *fictio personae*. Przypisując wypowiedź Ezechiaszowi, kaznodzieja dodawał wagi umoralniającemu pouczeniu, dla którego okazją stało się przywołanie motywu pogardy dla świata przemijających wartości (*contemptus mundi*).

<sup>23</sup> „[...] temi go żegnała i cieszyła słowy: *Paete, non dolet!* Peto, nie boli! Jakoby rzecz chciała, mężu najmiłszy! ta mię aczkolwiek żegna z tobą śmiertelna rana, jednak nic nie boli, lubo umieram [...]” (S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 71–72).

<sup>24</sup> Na stosowanie podobnych zabiegów w kaznodziejstwie pogrzebowym zwróciła uwagę badaczka kazań Andrzeja Kochanowskiego. Zob. A. Nowicka-Struska, *op. cit.*, s. 66–67.

<sup>25</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 73–74.

<sup>26</sup> O tym, iż kaznodzieja mówi w imieniu wszystkich wiernych, świadczy wskazanie na zbiorowość – „ku nam”.

„Boleści pilnie zebrane”. Kompozycja tekstu podanego do druku

Kazanie-mowa często ukazywało się w rozszerzonej postaci<sup>27</sup>. Czy podobnie było w wypadku utworu Rodkiewicza, a jeśli tak, to jak bardzo wersja znana z pierwodruku różni się od tekstu wygłoszonego w kościele Świętego Marka w Krakowie<sup>28</sup>?

Rodkiewicz, podając do druku kazanie *Columba gemens et dolens...*, nie tylko utrwał swoje przemówienie, ale również upamiętniał obchody święta<sup>29</sup>, które było ważne dla kanoników regularnych od pokuty otaczających szczególną czcią ukrzyżowanego Chrystusa i współcierpiącą z nim Maryję<sup>30</sup>. Ponadto publikacja wygłoszonego kazania, będącego świadectwem duszpasterskiej działalności zakonu, pozwalała na pozyskanie życzliwości dobrodziejów. Kaznodzieja skorzystał z tej okazji, poprzedzając tekst teologiczny listem dedykacyjnym adresowanym do Marianny Lanckorońskiej oraz panegiryczną historią rodów Lanckorońskich i Tarłów. Jednak Rodkiewicz podawany do druku utwór nie traktował wyłącznie jako zapisu przemówienia wygłoszonego z okazji święta, ale – może przede wszystkim – jako sumę rozważań poświęconych cierpieniom Matki Chrystusa. Świadczy o tym wypowiedź pochodząca z listu dedykacyjnego:

Naświetsza, bo z Boską wolą zjednoczona wola, lichą wolę moją do tego sporządziła, jakobym naświetsze jej boleści, pilnie zebrane [...] do druku podała.

<sup>27</sup> M. Korolko, *Między retoryką a teologią...*, s. 48.

<sup>28</sup> Przypuszczenie o rozszerzeniu tekstu kazania *Columba gemens et dolens...* wysunął Andrzej Bruździński: „w druku zostało ono powiększone lub też kilka kazań połączono w jedno” (zob. A. Bruździński, *op. cit.*, s. 201).

<sup>29</sup> Wągę wydarzenia podnosiło to, iż kanonicy regularni otrzymali od Stolicy Apostolskiej nadanie odpustu zupełnego na święto nieuwzględnione w kalendarzu liturgicznym Kościoła Powszechnego. Informację o tej nadzwyczajnej okoliczności można odnaleźć na stronie tytułowej („przy publikowanych na święto Siedmi Boleści Przenaświętszej Panny do cudownego krucyfiksa na to nadanych od świętej Stolicy Apostolskiej zupełnego odpustu indulgencjach”) oraz w samym kazaniu: „bo tu, kto się dziś nabożnie spowiada, komunikuje, modli się za podwyższenie Kościoła Świętego, za poniżenie heretyków, za zgodę panów chrześcijańskich zupełnego dostępuje odpustu” (S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 81).

<sup>30</sup> Kult Matki Bożej Bolesnej był istotnym elementem pobożności pasyjnej właściwej kanonikom regularnym od pokuty. Krakowscy markowie – czego potwierdzeniem są wewnętrzne przepisy – codziennie odmawiali nie tylko brewiarz, ale również *Małe oficjum o Marce Bożej* (zob. A. Bruździński, *op. cit.*, s. 100). O tej lub podobnej praktyce wspomina w kazaniu Sylwester Rodkiewicz: „kiedy w roku 1681 pacierze kapłańskie o Siedmi Boleściach Przenaświętszej Panny płci obojej duchowieństwo żarliwie odprawować poczęło” (S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 3).



Była w tym wielka część woli mojej, żebym tę pełną naświetszych boleści Iliadę ku wielu duchownej pocieszę [...] Paniej konsekrował [...]»<sup>31</sup>.

Sformułowanie „pilnie zebrane” potwierdza przypuszczenie o podaniu do druku rozszerzonego tekstu kazania-mowy. Na kompilacyjny charakter utworu *Columba gemens et dolens...* wskazuje również występowanie cytatów będących tworzywem inwencyjnym innego tematycznego kazania Rodkiewicza – *Dzień skarbu i serca Boskiego...*<sup>32</sup>. Przejęte stamtąd<sup>33</sup> fragmenty posłużyły do amplifikacji argumentów.

Rozszerzenie tekstu miało – jak można się domyślać – związek z przekonaniem kaznodziewi o odmienności funkcji spełnianej przez kazanie-mowę i kazanie w formie książki<sup>34</sup>. Potencjalnymi odbiorcami dzieła byli przede wszystkim duchowni<sup>35</sup> wzorujący się na utworach drukowanych<sup>36</sup>. Najprawdopodobniej z myślą o nich Rodkiewicz powiększył pierwotny tekst i wprowadził podział na trzy części<sup>37</sup>. Jednocześnie kaznodziewi zależało, aby druk zachował okolicznościowy charakter; wskazuje na to występo-

<sup>31</sup> Idem, *Columba...*, s. nlb., k. A<sup>2</sup>v.

<sup>32</sup> W obu kazaniach Rodkiewicz cytował fragment zaczerpnięty z dzieła św. Anzelma (idem, *Dzień skarbu i serca Boskiego, dzień Koronacji Naświetszej Panny Maryjej, Matki Boskiej...*, Kraków 1688, s. 29; por. idem, *Columba...*, s. 21) i parafrazował słowa św. Ambrożego: „*Dormiebat corpus, vigilabat animus*” (idem, *Dzień skarbu...*, s. 30; por. idem, *Columba...*, s. 36). Powtórzono zostało stwierdzenie, iż „cięższa to rodzicom patrzeć na utrapienie i męki dziatek swoich, niżeli gdyby je ponosili sami” (idem, *Dzień skarbu...*, s. 30; por. idem, *Columba...*, s. 66), a także teza o tożsamości boleści odczuwanych przez Maryję z cierpieniem Chrystusa (idem, *Dzień skarbu...*, s. 29–30; por. idem, *Columba...*, s. 27, s. 47–48).

<sup>33</sup> Oba utwory ukazały się w 1688 roku. W nocie marginesowej pierwodruku *Dnia skarbu...* zamieszczono informację o wygłoszeniu kazania w Pilicy 15 sierpnia 1687 roku. Rodkiewicz kazanie *Columba gemens et dolens...* wygłosił później. Wprawdzie ani na karcie tytułowej, ani w marginaliach nie podano daty rocznej (jedynie dzienną – 10 kwietnia), ale wskazuje na nią wzmianka: „przy publikowanych na święto Siedmi Boleści”. Kazanie wygłoszono więc w okolicach (ruchomego – przypadającego na piątek przed Niedzielą Palmową) święta Matki Bolesnej – które w 1688 roku obchodzono 9 kwietnia.

<sup>34</sup> Zob. J.A. Drob, *op. cit.*, s. 45.

<sup>35</sup> Kaznodziewia wśród odbiorców kazania widział także wiernych chcących poświęcić się pobożnej, medytacyjnej lekturze. Za modelową czytelniczkę można uznać adresatkę listu dedykacyjnego.

<sup>36</sup> Zob. M. Korolko, *Między retoryką a teologią...*, s. 53.

<sup>37</sup> W pierwodruku występuje podział na części: wstęp zakończony formułą „*Columba gemens et dolens*. W imię Pańskie” (s. 1–4), pierwszy paragraf (s. 4–18), drugi paragraf (s. 18–50), trzeci paragraf (s. 50–81).

wanie zarówno na jego początku, jak i na końcu fragmentów zawierających wzmianki o wygłaszaniu.

Trójdzielna budowa w kazaniach Szymona Starowolskiego wiązała się z występowaniem członów, z których każdy był odrębną konstrukcją i mógł zostać wykorzystany jako oddzielne przemówienie<sup>38</sup>. Także utwór *Columba gemens et dolens...* składa się z całości kompozycyjnych, nie są one jednak niezależne. W wypadku kazania Rodkiewicza można – jak się wydaje – mówić o tworzących je trzech wywodach (*narrationes*) i, co za tym idzie, trzech głównych twierdzeniach, które kaznodzieja starał się uzasadnić. W pierwszej części, nawiązując do myśli teologicznej świętej Brygidy<sup>39</sup>, Rodkiewicz dowodzi, iż Maryja cierpiała od chwili narodzenia Chrystusa z powodu przyszłej Męki Syna. Wypowiedzi nadano formę rozwinięcia konceptu opartego na metaforze Matki Boskiej-gołębicy wdychającej (*Columba gemens*). Główne w części drugiej twierdzenie o współodczuwaniu przez Maryję cierpienie Syna kaznodzieja poparł licznymi odwołaniami do autorytetu Ojców Kościoła. Niektóre z przytoczonych argumentów mają kształt rozwinięcia konceptu zapowiedzianego w drugim członie tytułu – *Columba dolens*. Części pierwszą i drugą łączy również umieszczona pomiędzy nimi formuła przejścia (*transitus*): „Byłaś dotąd *Columba gemens*, odtąd już masz być *Columba dolens*”<sup>40</sup>. Zdanie to spełnia dwie funkcje: zakończenia (*finis*) poprzedniej części i przedłożenia tematu (*propositio*) następnej.

Podstawą do rozważań zawartych w ostatnim paragrafie stało się spostrzeżenie świętego Tomasza z Akwinu: „miłość jest pierwszym początkiem boleści”, odniesione do osoby Matki Chrystusa. Kaznodzieja kontynuował więc temat podjęty w części drugiej, jednak niemalże zaprzestał rozwijania

<sup>38</sup> Zob. M. Brzozowski, *Teoria kaznodziejstwa (wiek XVI–XVIII)*, [w:] *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, red. M. Rechowicz, t. II, cz. I, Lublin 1975, s. 423. Przyczynę rozczłonkowania kazania Starowolski wyjaśnił w przedmowie do zbioru kazań *Arka Testamentu*: „Na dwie albo trzy części jest rozdzielone, żeby to kapłan jedną cząstkę przeczytawszy i dobrze ją rozumiawszy onę samą tego roku słuchaczom swoim powiedział, a drugą cząstkę drugiego roku, trzecią trzeciego z tymże jednym *exordium* zawsze, jeśli go przez się odmienić albo innego wymyślić nie potrafi” (S. Starowolski, *Do czytelnika łaskawego. Arka Testamentu*, Kraków 1648, nlb, cyt. za: M. Korolko, *Między retoryką a teologią...*, s. 52–53).

<sup>39</sup> Zob. św. Brygida, *Skarby niebieskich tajemnic, to jest Objawienia niebieskiego świętej Matki Brygitty*, Zamość 1698, s. 15.

<sup>40</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 18.

konceptu<sup>41</sup> opartego na tytułowej metaforze. Co ciekawe, w pojawiającej się jedynie dwukrotnie metaforycznej konstrukcji Maryję-gołębicę określono już nie jako „stęskającą i bolejącą”, ale jako „Gołębicę w miłości, Gołębicę w boleści” oraz „Gołębicę kochającą i bolejącą”. Zmiana ujęcia tematu współcierpienia spowodowała inne ukształtowanie obrazu.

Każdy z wydzielonych członów zakończono – zgodnie z zasadami komponowania przemówień formułowanymi przez teoretyków wymowy<sup>42</sup> – wypowiedzią o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Najkrótsze, bo ograniczone do cytowanej już tranzycji, jest zakończenie części pierwszej. Znacznie bardziej rozbudowana konstrukcja zamyka drugi paragraf:

Gołębico, i od tejże to ręki, od której Syn zabity kona, i ty w boleściach strapiiona, nie tylko stęskasz, ale i mdlejesz! [...] O trajedyjo od wieków niesłyszana, gdzie syn i matka wraz niemal polega! [...] O czasie okrutny, który tak srodze samę niewinność obwinięś! O boleści nieporównana [...] O utarczko bez przykładu straszna, gdzie śmierć i żywot na piersiach panięskich do śmierci certować nie przestali! Na naszych by piersiach tej okazyjej odprawić się przystało, azaliby tak prędzej dotknięte ocuciło się i porwało do kompassyjej Zbawicielowi swojemu serce<sup>43</sup>.

Zastosowanie apostrof wzmocnionych powtarzaniem wykrzyknieniem miało wzbudzić gwałtowne afekty (*violentes*), takie jak rozpacz czy oburzenie ogromem cierpienia, a następnie skłonić odbiorcę do podjęcia trudu współodczuwania z Chrystusem i jego Matką.

Warto również zauważyć, iż w ostatnich akapitach trzeciej części występują dwie rozbudowane wypowiedzi szczególnie mocno nacechowane emocjonalnie<sup>44</sup>. Pierwszą z nich jest anaforyczna konstrukcja złożona z modlitewnych zwrotów kierowanych do Matki Boskiej:

<sup>41</sup> Argumenty-koncepty zawarto jedynie w ostatnich akapitach trzeciego paragrafu. Przepuszczalnie kaznodzieja przeniósł fragment będący pierwotnie zakończeniem kazania-mowy (o czym świadczą wzmianki dotyczące okoliczności wygłoszenia) na koniec nowego, rozbudowanego tekstu.

<sup>42</sup> I tak na przykład w retoryce Radaua można odnaleźć zalecenie, aby w zakończeniu „stosować gwałtowne figury, silne afekty i namiętności” (zob. E. Ulčina i t. in., *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Wrocław 1984, s. 74).

<sup>43</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 50.

<sup>44</sup> Wspomniana tranzycja i występowanie w trzecim paragrafie dwu fragmentów o silnym zabarwieniu emocjonalnym są – jak się zdaje – śladami przeprowadzonej przez kaznodzieję redakcji. Jednak na ich podstawie nie można wyrokować o kształcie wygłoszonej mowy.

O Matko miłości! o Matko boleści! o czysta Gołębico kochająca i bolejąca! ktoż się już nie podpisze na boleści twoje, kto nie przyzna wielkości utrapienia twego? Tyś to albowiem ona opoka [...] Tyś to zelantka owa [...] Tyś to owa Matka strzałem naznaczona [...] Tyś to one na ostatek zwierciadło bez zmyy [...]<sup>45</sup>.

Po przytoczonym fragmencie następują argumenty rozwijające tytułową metaforę i zawierające wzmianki o okolicznościach wygłoszenia oraz właściwe zakończenie (*peroratio*), którego ostatnim elementem, zgodnie ze średniowiecznym zwyczajem<sup>46</sup>, jest modlitwa.

Paragrafy drugi i trzeci – o czym już wspomniano – można uznać za odmienne opracowania tego samego tematu – cierpień doznawanych przez Maryję pod krzyżem. Zbieżne są nie tylko poruszane przez kaznodziej problemy teologiczne, ale także pojedyncze przedstawienia użyte jako argumenty uzasadniające tezę. I tak na przykład w obydwu znajdują się podobne opisy Męki:

#### Część II

[...] jak wielka i straszna męka jego u słupa kamiennego, cały pułk wojennych katów na jednego Jezusa sprowadzony. [...] gniewliwe osy wpijają się w niewinne Jezusa aż do kości ciało, biją, [...] leży rana na ranie, krew płynie strumieniem, ciało przenaświętsze w sztuki się pada aż do kości, aż do wnętrzości dojmują okrutne plagi, aż już pomordowali się kaci<sup>47</sup>.

[...] wstyd obnażony, [...] zabiega temu sama nielutościwa boleść, która wstydliwą białość krwawym powlokła rumieńcem, kiedy krew jego naświetsza z ran odnowionych ryczałtem na ziemię płynie<sup>48</sup>.

#### Część III

U słupa tam rozgami usieczono, że rana na ranie leżąc aż do wnętrzości naświetszych przechodziła. Cierniem kilka tysięcy ran w jednej głowie przenaświetszej zadano, [...] szaty do krwi przyschłe odzierając, znowu wszystkie rany odnowiono, nuż jak haniebnie publicznie zawstydzono [...], aż cię Matka twoja namilsza, zdjąwszy z głowy panieńskiej *velum* nie bez konfuzyjej swojej, zasłoniła<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>46</sup> Zob. M. Brzozowski, *op. cit.*, s. 422.

<sup>47</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 21–22.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 73.

Powtarzanie myśli jest nieodłącznym elementem retorycznego dyskursu<sup>50</sup>, służy zarówno objaśnieniom, jak i przekonaniu słuchaczy, a więc pełni funkcję dydaktyczną oraz perswazyjną. Stosując zabiegi amplifikacyjne, ten sam sens przekazywano w różny sposób<sup>51</sup>. W paralelnych fragmentach części drugiej i trzeciej kazania Rodkiewicza – odwrotnie: nieznacznie różniące się obrazy występują w odmiennym kontekście.

Mimo że różnice są niewielkie, warto zwrócić na nie uwagę. Kaznodzieja, przedstawiając dwukrotnie scenę obnażenia, zaznacza, że pohańbienie Chrystusa wywołało reakcję: boleści pokrywającej ciało rumieńcem – w pierwszym ujęciu, Matki zasłaniającej nagość Syna welonem – w drugim. Zastosowanie za każdym razem innego rozwiązania fabularnego można uznać za dowód cenionej wówczas sprawności określanej jako *ingenium*, przejawiającej się między innymi w tworzeniu konceptów.

Opisu cierpień Chrystusa użyto w części drugiej jako jednego z dowodów dla wspomnianej już tezy: „co Syna boli, to i onę [Matkę] dolega”. Przedstawieniu męczarni w ostatnim paragrafie towarzyszy natomiast inny komentarz: „Przyznaje się już Chrystus, że bolały barzo bolał przez wszytkę Mękę, [...] ale jaką boleścią? boleścią Matki swojej”. Podobne obrazy służą do uzasadnienia różnych tez. Paralelizm wynika, jak można przypuszczać, nie tyle z zastosowania amplifikacji, ile z połączenia dwóch osobnych utworów.

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, które fragmenty drukowanego tekstu Rodkiewicz wykorzystał w swoim wystąpieniu. Tytuł, konceptystyczne<sup>52</sup> *exordium, peroratio*<sup>53</sup> i pierwszy paragraf skłaniają do postawienia hipotezy, jakoby zamysłem autora było skomponowanie kazania będącego rozwinięciem metafory Matki Boskiej Bolesnej – „Gołębicę stę-

<sup>50</sup> Zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 96.

<sup>51</sup> Zob. J.A. Drob, *op. cit.*, s. 35: „Zaś najczęściej w kazaniach spotykamy jej [amplifikacji] rodzajem było nie tyle uwznioślenie (*sublimatio*), co rozszerzenie mowy (*dilatatio*), polegające na licznych powtórzeniach tego samego sensu za pomocą różnych obrazów, motywów, *exemplów* i pozostałych figur retorycznych”.

<sup>52</sup> Zgodnie z siedemnastowieczną teorią dowcipnego argumentu określenie konceptystyczny należałoby odnosić wyłącznie do utworów, których strukturę w całości podporządkowano konceptowi (zob. W. Pawlak, *Kazania maryjne Franciszka Rychłowskiego i problem tzw. kazań konceptystycznych*, [w:] *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz, A. Karpiniński, J. Dąbkowska, Lublin 2002, s. 241.

<sup>53</sup> Zarówno we wstępie, jak i w zakończeniu można odnaleźć wzmianki o okolicznościach przemawiania.

kającej i bolejącej”<sup>54</sup>. Zgodnie z takim założeniem trzecia część utworu oraz obszerne fragmenty drugiej, w których kaznodzieja zaprzestał rozwijania konceptu i w sposób „tradycyjny” wykladał treści teologiczne niezwiązane z metaforycznym tematem<sup>55</sup>, byłyby interpolacjami. Należy jednak wziąć pod uwagę i tę możliwość, iż Rodkiewicz z rozmysłem podporządkował konceptowi nie całość, a jedynie fragmenty struktury argumentacyjnej.

## II *Columba gemens et dolens...* jako kazanie konceptystyczne

### *Umysł i dusza. Retoryczne schematy dowodzenia i metafora*

W kazaniu Rodkiewicza można wskazać wiele argumentów retorycznych będących rozwinięciem zapowiedzianej w tytule metaforę Matki Bożej Bolesnej – „Gołębicę stękającej i bolejącej”. Metaforyczny obraz wyprowadzono z motta składającego się z dwu fragmentów Pisma. Przytoczoną materię biblijną kaznodzieja przystosował do tematu kazania za pomocą retorycznych środków argumentacji (*topoi*). Zestawiając dwa „miejsca” biblijne, Rodkiewicz użył retorycznego toposu wynikającego z podobieństwa (*topos a simili*).

*Iuxta crucem Iesu mater eius* (J 19,25).

*Meditabor ut columba* (Iz, 38,14).

Obok tekstu w brzmieniu Wulgaty podał również parafrazę, w której złączył oba fragmenty, tym samym przypisując Maryi zdanie wypowiedziane w Księdze Izajasza przez Ezechiasza.

<sup>54</sup> Hipotetyczną mowę-koncept *Columba gemens et dolens...* można by porównać do maryjnych kazań innego krakowskiego kaznodziei Franciszka Rychłowskiego, polecanych jako wzór dla adeptów sztuki kaznodziejskiej (zob. K. Panuś, *Kaznodziejstwo w katedrze krakowskiej*, cz. 1: *Od początków do czasów rozbiorów*, Kraków 1995, s. 221). Rodkiewicz znał jego utwory; cytaty zaczerpnięte z przemówienia wygłoszonego przez Rychłowskiego w czasie ceremonii pogrzebowej Mikołaja z Brzezia Lanckorońskiego *Lew ogniem palający, w osobie [...] Mikołaja z Brzezia Lanckorońskiego starosty nowomiejskiego...* można odnaleźć w panegiryku poprzedzającym kazanie *Columba gemens et dolens...*

<sup>55</sup> Należy zastrzec, iż nawet kazanie-koncept nie składa się tylko z metaforycznych konstrukcji, jednakże – jak zauważył Wiesław Pawlak – występujące w kazaniu konceptystycznym „fragmenty wypowiedzi utrzymane w konwencji «zwyczajnego» dyskursu teologicznego [...] pełnią funkcje służebne wobec metafor, są jednym z wielu argumentów uzasadniających jej użycie” (W. Pawlak, *Kazania maryjne Franciszka Rychłowskiego...*, s. 240).

Pod krzyżem Jezusowym matka jego,  
Będę smutna jako gołębicą.

Związek pomiędzy współcierpiącą z Chrystusem Matką a postacią śmiertelnie chorego proroka ustanowiono w celu uzasadnienia metafory Maryi-gołębiczy<sup>56</sup>.

Znaczną część wstępu kazania *Columba gemens et dolens...* zajmuje retoryczny argument, którego szkielet konstrukcyjny tworzy wyliczenie przymiotów Maryi poparte „dowodami” wywiedzionymi z Pisma oraz przytoczenie teologicznego świadectwa.

KONCEPT – ARGUMENT ZBUDOWANY NA METAFORZE (Maryi-gołębiczy)				
	<b>LOCI TOPICI</b> (Topos z wyliczenia części)	Prawie <i>columba</i> , gołębicą, gołębicą okiem,	gołębicą sercem,	gołębicą krokiem <sup>57</sup> .
<b>LOCI THEOLOGICI</b>	<b>Pismo</b>	PnP 4,1: „czy twoje gołębie”.	PnP 4,11: Plastr miodu płynący wargi twoje”.	PnP 7,2: „Jakoż są piękne kroki twoje w trzewikach, córko książęcia!”.
	<b>Autorytet</b> (święty Ambroży <sup>58</sup> )	„Nie było w jej oczach nic ponurego,	w słowach nic zuchwałego, w postępowaniu nic nieskromnego [...] w mowie nic swawolnego; tak że sam wygląd ciała był obrazem jej ducha, figurą uczciwości	[...] w ruchach nic lekkomyślnego, w chodzie nic nie-dbałego [...]”.

Trójczłonowa konstrukcja z utworu Rodkiewicza wydaje się bliska kaznodziejskiemu konceptowi określanemu przez siedemnastowiecznego teoretyka jako „dowcip, o którym z lekkością napomknął umysł Boży, objaś-

<sup>56</sup> Na stosowanie przez barokowych kaznodziejów-konceptystów metody porównania równoległych „miejsc” w celach argumentacyjnych zwrócił uwagę Wiesław Pawlak (zob. W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005, s. 159).

<sup>57</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 2.

<sup>58</sup> Zob. św. Ambroży, *Wybór pism*, przeł. J. Jundziłł [i in.], Warszawa 1986, s. 176.

niony powabnie przez umysł ludzki i potwierdzony autorytetem jakiegoś świętego autora<sup>59</sup>.

Czy definicją „dowcipnego wyjaśniania słowa Bożego” sformułowaną przez Emanuela Tesaura można posługiwać się, analizując i interpretując utwór polskiego kaznodziei? Do udzielenia twierdzącej odpowiedzi na to pytanie skłania przede wszystkim dialektyczno-logiczny rodowód konceptów Rodkiewicza oraz budowanie ich – tak jak zalecał autor *Il canocchiale Aristotelico* – na przenośni<sup>60</sup>.

O tym, że krakowski kaznodzieja uważał koncept za konstrukcję opartą na logiczno-zdaniowych wzorach, wyraźnie świadczy wypowiedź pochodząca z panegiryku dołączonego do kazania:

Tak tedy z piosnek Salomonowych mam to, że puszcza jest wiek, z objawienia Jana świętego mam, że puszcza jest pobożność, świątobliwość, w tamtej puszczy mieszka Gołębica nasza [...] tam niby zatrzymana wiekować myśli. Taką ja puszcze widzę w tobie jednej [...]<sup>61</sup>.

Pojawiające się dwukrotnie sformułowanie „tak tedy z [...] mam to, że” oznacza czynność wyszukiwania przesłanek, które utworzą łańcuch sylogizmów (*sorites*). Metaforyczne wyobrażenie można nazwać „duszą” konceptu – pełni bowiem funkcję „terminu średniego”, a więc wpływa na kształt przesłanek<sup>62</sup>. Wypada jednak podkreślić, że „zspolenie niezgodności i zgodności” zachodzi nie tyle w metaforze, ile w utworzonej za jej pomocą strukturze argumentacyjnej – wypowiedzeniu „zdającym się z jednej strony nie należeć do rzeczy, z drugiej zaś całkowicie należeć”<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> E. Tesaur o, *Idea argutae et ingeniosae dictionis...*, Francofurti et Lipsiae 1698 (tłum. W. Pawlak), s. 64, cyt. za: W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005, s. 82.

<sup>60</sup> Ponadto Rodkiewicz, jako doktor filozofii Akademii Krakowskiej, był dobrze obznajomiony z teorią tworzenia konceptów zajmującą istotne miejsce w barokowej nauce o inwencji. Można przypuszczać, iż zetknął się również z poglądami autora *Lunety Arystotelesowskiej*. Na Tesaura powoływali się polscy teoretycy, przede wszystkim Jan Kwiatkiewicz w (z założenia konceptystycznej) retoryce *Phoenix Rhetorum*.

<sup>61</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. nlb., k. B<sup>2</sup>v.

<sup>62</sup> Według Doroty Gostyńskiej przenośnia odgrywała w koncepcie rolę „zasady tworzenia zdań będących przesłankami” (zob. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 113).

<sup>63</sup> M.K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 7.



Obraz Maryi-gołębicy nie olśniewa niezwykłością, nawiązuje do powszechnego przekonania o tożsamości Maryi z Oblubienicą, bohaterką Pieśni nad Pieśniami, zapoczątkowanego przez alegoryczną interpretację świętego Ambrożego<sup>64</sup>, na którego autorytet nieprzypadkowo Rodkiewicz się powoływał.

Wzbudzić zdziwienie miało natomiast – jak się wydaje – rozumowanie, w toku którego początkowo niezwiązane elementy łączyły się w logiczną, a właściwie paralogiczną całość. Argumentację przedłużają (amplifikują) cytaty powtarzające myśl zawartą w głównych przesłankach. Stwierdzeniu, że Matka Boska jest „prawie gołębicą krokiem”, towarzyszy nie tylko przytoczenie odpowiednich „miejsz” z Biblii i teologii, ale także legenda o świętym Ambrozym i fragment świeckiego utworu (*eruditio profanum*). Redundantność można wytłumaczyć tym, że w przypadku omawianego konceptu sam mechanizm dowodzenia jest ważniejszy od wniosku. Kaznodzieja nie dążył wcale do wykazania tożsamości Maryi z gołębicą. Podtrzymując ciągłość metafory, odsyłał do właściwego tematu<sup>65</sup> – wyrażonego w sposób dosłowny w propozycji kazania:

[...] boleść twoja pożądana, Goście, kiedy lud twój ukochany do kompaszyjej przywodzi, w uściech kazania mego stoisz mi ranionym sercem twoim<sup>66</sup>.

Oksymoroniczne sformułowanie „boleść twoja pożądana” wskazuje, iż nadrzędnym celem całej kaznodziejskiej wypowiedzi jest zachęcenie słuchaczy do wzorowanego na postawie Matki Boskiej współcierpienia z Ukrzyżowanym. W praktyce religijnej *compassio* przyjmowała formę prowadzącego do żalu za grzechy i chęci poprawy rozmyślenia o Męce. Do wzbudzenia u wiernych wymienionych afektów dążył również w swoim kazaniu Rodkiewicz. Wśród najskuteczniejszych metod oddziaływania na odbiorcę Nicolaus Caussin wymieniał: „żywe opisy rzeczy, które subtel-

<sup>64</sup> Por. *Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych*, red. J. Frankowski, t. 7: *Pieśni Izraela, Pieśń nad Pieśniami, Psalm, Lamentacje*, oprac. A. Strus, J. Warzecha, J. Frankowski, Warszawa 1988, s. 162.

<sup>65</sup> Na odsyłanie do właściwego tematu wypowiedzi jako komunikacyjne uzasadnienie użycia metafory wskazuje Teresa Dobrzyńska. Zob. T. Dobrzyńska, *Poetyka: zarys encyklopedyczny*, t. 4: *Tropy*, z. 1: *Metafora*, Wrocław 1984, s. 213. Por. W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, s. 300–301.

<sup>66</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 4.

nie dotyczą intymnych uczuć; mowa miała być obrazowa<sup>67</sup>. Z chęcią do zawładnięcia wyobraźnią słuchaczy związane jest oparcie struktury wypowiedzi kaznodziejskiej na koncepcie.

### *Koncept rozkwitający*

Zmetaforyzowanemu tematowi podporządkowane są nie tylko pojedyncze argumenty, ale całe kazanie, czego przejawy można dostrzec zarówno w kompozycji, jak i na płaszczyznach inwencyjnej i elokucyjnej.

W kazaniu Rodkiewicza obok naturalnego podziału na wstęp (*exordium*), opowiadanie (*narratio*) i zakończenie (*peroratio*) występuje także wprowadzone za pomocą symboli paragrafu rozczłonkowanie (*divisio*) na trzy segmenty. Metafora zapowiedziana w tytule, odsyłająca, o czym już wspomniano, do tematu – współcierpienia Maryi – jest dwuczłonowa (*gemens et dolens*), co znajduje swoje odbicie w kompozycji. Posługując się kryterium treściowym, możemy wyróżnić części: pierwszą – poświęconą boleściom (tytułowemu „stękanii”) Maryi spowodowanym tym, iż „wiedziała, co jej syna czeka”, i drugą (obejmującą człony oznaczone jako drugi i trzeci<sup>68</sup>), w której kaznodzieja omawia współudział Matki w wydarzeniach Męki Chrystusa. Zagadnienia te są wyraźnie rozgraniczone:

Coż na to? Byłaś dotąd *Columba gemens*, odtąd już masz być *Columba dolens*. Po wzdychaniu boleść zostaje w ręście<sup>69</sup>.

Ważną rolę w konstrukcji konceptów odgrywają cytaty z dzieł Ojców Kościoła. Po pierwsze, i tak jest w omawianym utworze najczęściej, potwierdzają, a tym samym amplifikują „dowcipne” objaśnienia Pisma. Mogą być również wykorzystane jako główne tworzywo inwencyjne.

Przywołanie fragmentu *Sumy teologicznej* będącego wyliczeniem siedmiu cech, którymi odznacza się gołąbica, posłużyło Rodkiewiczowi do rozwinięcia konceptu. Warto zaznaczyć, że w dziele Tomasza z Akwinu gołąbica, podobnie jak w Ewangelii, symbolizuje Ducha Świętego. Krakow-

<sup>67</sup> Zob. E. Ulčínaitė, *op. cit.*, s. 140.

<sup>68</sup> Jak wspomniano wcześniej – w III paragrafie zawarto tekst będący nie tyle kontynuacją rozważań z paragrafu II, ile innym opracowaniem tematu współcierpienia. Argumenty-koncepty oparte na metaforze Maryi-gołąbicy występują znacznie rzadziej i w kształcie przystosowanym do nowego ujęcia.

<sup>69</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 18.

ski kaznodzieja wypowiedź zaczerpniętą z *Sumy teologicznej* dostosował do tematu kazania. Zabieg przeniesienia był uprawomocniony przekonaniem wywodzącym się z teorii egzegetycznej świętego Augustyna wyłożonej w *De doctrina Christiana*, iż ten sam przedmiot może w zależności od kontekstu oznaczać różne zjawiska<sup>70</sup>. Wymienienie przymiotów gołębiczy było dla Anielskiego Doktora podstawą wykładu na temat siedmiu darów Ducha Świętego. Autor kazania przejął fragmenty alegorycznej interpretacji, odnosząc je do osoby Matki Chrystusa:

Poza tym – gołębicę wije swe gniazda w skalnych rozpadlinach. Wiąże się to z darem męstwa, skłaniającego świętych do obierania siedziby w śmiertelnych ranach Chrystusa, który jest niewzruszoną opoką<sup>71</sup>.

Ty najgłębiej w kawernach opoki rozbitej, w ranach Jezusowych spoczywasz i rezydujesz, i nigdzie tobie miejsca nie widać, tylko w Bogu Zbawicielu twoim<sup>72</sup>.

Tę część wykładni z *Sumy teologicznej*, która była zbyt odległa od tematu, Rodkiewicz zastąpił własną:

A także gołębicę niczego dziobem nie szarpie. Ma to związek z darem pojętności, który sprawia, że święci dobrej nauki nie szarpiają na strzępy, i nie wykładają jej wzorem heretyków w sposób przewrotny<sup>73</sup>.

Ty *non laceras rostro*, bo i by największy grzesznik był, i by główny nieprzyjaciel twój przed majestatem Boskim stanął, na żadnego nigdy nie instygujesz, ale owszem, bronisz<sup>74</sup>.

Wielokrotne powtórzenie jednego spośród określeń charakteryzujących gołębicę (*fletum pro cantu habet* – „pieśń gołębiczy to wzdychanie”) pozwoliło na złączenie – również odległych znaczeniowo – fragmentów pierwszej części kazania. Najczęściej, bo aż siedmiokrotnie, sformułowanie „pieśń gołębiczy to wzdychanie” amplifikuje metaforyczne wyobrażenie Maryi oplakującej przyszłe cierpienia Syna.

<sup>70</sup> Zob. J. Sokolski, *Symbol*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 2002, s. 921.

<sup>71</sup> św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 26: *Droga zbawienia* (3, qu. 38–59), przeł. S. Piotrowicz, Londyn 1968, s. 33.

<sup>72</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 9.

<sup>73</sup> św. Tomasz z Akwinu, *op. cit.*, s. 33.

<sup>74</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 9–10.

Bardziej interesująca wydaje się rola, jaką odgrywa przekształcony i zaktualizowany cytat z dzieła świętego Tomasza z Akwinu w kaznodziej-skim upomnieniu:

Orle polski! i ty podobno dzisiaj zstałeś się *imbellis columba*. Polacy twoi nie or-  
lęta, ale gołębięta, *fletum pro cantu habent*; płaczą dosyć w domu od podatków,  
eksakcyj, ucisków utrapieni, płaczą na Wołyniu i Podolu spustoszeni, płaczą *inter*  
*hostes* w Krymie, w Carogrodzie, w tarassach, na galerach; panie i damy polskie,  
panowie i słudzy w ciężką niewolą zabrani, a Bog wie poki tego u nas płaczu,  
czy nie *toto tempore vitae*, poki królestwa stanie! [...] Ten ci by sposób na was,  
o polskie gołębie, przynajmniej żebyście mieli cnoty gołębie, żebyście być mogli  
gołębie Jezusowe, za grzechy pokutować; onych grzechów, za które Bog króle-  
stwa karze, trony wyrwca, korony z głowy na głowę przenosi, poprzestali [...] <sup>75</sup>.

Dzięki utrzymaniu ciągłości metafory pouczenie łączy się z tematem i nie narusza spójnej kompozycji wypowiedzi. Rodkiewicz, przeciwstawia-jąc „gołębią” słabość ówczesnego państwa jego dawnej sile, nadał wyobra-żeniu gołębiczy negatywne zabarwienie. Sprzeczność wynikająca z użycia tego samego obrazu jako nośnika przeciwstawnych znaczeń zostaje uchylona czy wręcz zniesiona przez podanie jej *quasi*-logicznego wyjaśnienia:

[...] z orłem idących gołębicach oprócz tego, że *fletum pro cantu habent*, w nie-  
szczęściu swoim płakać umieją, bo muszą, cnoty żadnej niemasz gołębiczej <sup>76</sup>.

Omawiana przestroga wykazuje pokrewieństwo ze stylizowanymi na prorocstwo pogrózkami znanymi z prozy kaznodziej-skiej końca XVI wieku. Co więcej, Rodkiewicz, formułując „wzywianie do pokuty”, posłużył się, podobnie jak Piotr Skarga w *Kazaniach sejmowych*, określonym przez Ko-rolkę mianem „antytezy czasowej” zestawieniem gloryfikowanej przeszło-ści z zanegowaną współczesnością. Warto podkreślić, że zmetaforyzowanie nie osłabia tu przekazu treści umoralniających <sup>77</sup>.

Aby utworzyć łańcuch złożony z konceptów, kaznodzieja wykorzysty-wał nie tylko proste powtórzenie cytatu w nowym kontekście, ale stosował

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Zarzut pobłażliwości wobec grzesznych wiernych kierował przeciwko barokowym kaznodziej-om-konceptystom święty Józef Sebastian Pelczar: „pod osłoną dowcipu, satyry albo allegoryi podawali upomnienia i nagany, bo szlachta miała już wówczas świerzbące uszy i nie chciała słuchać nagiej prawdy” (zob. J.S. Pelczar, *op. cit.*, s. 186).

także bardziej skomplikowane zabiegi, czego przykładem może być użycie figury antymetaboli – będącej kunsztowną odmianą antytezy:

[...] gdzie się odezwała z pieśnią tam, jako gołębicą *fletum pro cantu habens*, stękać na serce i płakać poczęła<sup>78</sup>.

[...] że ludzie nie ludzie, ale kamienie bezserdeczne, ale zmije rodzą się gniewliwe, które i kochać nie mogą i boleć, a przeto, *pro fletu cantus*, miasto płaczu płąsy słyszeć na ziemi<sup>79</sup>.

Uwydatnianie przeciwieństw – uznawane za jedną z cech stylowych prozy barokowej – umożliwiała sugestywne oddziaływanie na odbiorcę. Podobną funkcję pełniły w wypowiedzi kaznodziejskiej koncepty oparte w tym wypadku na metaforze. Kaznodzieja, pozyskawszy uwagę słuchaczy „dowcipnością” argumentacji, mógł skuteczniej kształtować ich postawę, tym samym realizując główny dydaktyczny cel swojej wypowiedzi.

#### *Emblemat a koncept*

Autorzy barokowych podręczników retoryki, wliczając źródła konceptów (*fontes conceptuum*), zwracali uwagę, iż punktem wyjścia do utworzenia dowcipnego argumentu może stać się wyjaśnienie symbolu, hieroglifiku czy emblematu<sup>80</sup>. Z takiego sposobu kształtowania akuminu skorzystał Rodkiewicz, by „powabnie” dowieść, że miłość Maryi do Boga jest doskonała.

Kształtnie to adumbrował imprezista jeden, który odmalowawszy miłość, w rękę jej liczbę położył I z takową epigrafą: *unum novit* – zna jednego, a pod nogami niezliczone kazał malować liczby, takową dając inskrypcją: *cetera calcat* – po inszych depce<sup>81</sup>.

Kaznodzieja przejął ze zbioru *Amorum emblemata* Ottona Vaeniusa<sup>82</sup> dwie części kompozycji emblematycznej: obraz, którego podał bardzo do-

<sup>78</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 12.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>80</sup> Na wymienianie hieroglifiki, symboli herbów itp. wśród źródeł konceptów zarówno w retorykach drukowanych, jak i rękopiśmiennych zwraca uwagę Eugenija Ulčinaite. Zob. E. Ulčinaite, *op. cit.*, s. 63.

<sup>81</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 59.

<sup>82</sup> Zob. O. Vaenius, *Perfectus amor non est nisi ad unum* [embl. 2], [w:] *Amorum emblemata*, Antverpiae 1608. Podobne przedstawienie występuje również w kilku wydanych

kładny opis, oraz inskrypcję, natomiast wierszowaną subskrypcję zastąpił fragmentem *Wyznań* świętego Augustyna i zaczerpniętą z dzieła hagiograficznego wypowiedzią świętego Idziego. Objaśnienie sensu emblematu posłużyło w dalszej części wywodu do antytetycznego zestawienia niedoskonałego uczucia, którym darzą swoich synów ziemskie matki, z miłością Maryi do Chrystusa:

Przenaświętsza Panna samego tylko jednego Chrystusa kochała, inne zaś matki mają męża, dziątek wiele, siostry, krewnych *et cetera* i tak podzielony w nich afekt. Panna zaś Przenaświętsza jedynie tylko samego kochała Chrystusa [...] <sup>83</sup>.

Omawiany argument różni się od konceptów biblijnych po pierwsze „materia” będącą przedmiotem retorycznych przekształceń, po drugie obraniem za termin średni nie metafory – a emblematu. Natomiast do cech łączących obie odmiany należą retoryczno-dialektyczny sposób dowodzenia i *quasi*-logiczność wywodu.

Warto zauważyć, iż kaznodzieja nie wprowadzał rozgraniczenia pomiędzy emblematami złożonymi z trzech rozbudowanych członów (inskrpcji, obrazu i subskrypcji) a konstrukcjami słowno-obrazowymi o mniej skomplikowanej strukturze, opartymi na podobieństwie dwu rzeczy czy pojęcia i rzeczy. Określenia „hieroglifik” i „symbol” używane są w kazaniu wymiennie, natomiast nie pojawia się termin „emblemat”. Przejmując elementy kompozycji z dzieła *Amorum emblemata*, Rodkiewicz nazwał jej autora „impreszistą” <sup>84</sup>. Swobodne posługiwanie się terminami było związane po pierwsze z tym, iż ówczesnie również w rozważaniach teoretycznych często nie rozgraniczano pojęć, po drugie kaznodzieja nie był zobowiązany do zachowania terminologicznej ścisłości <sup>85</sup>.

Najczęściej Rodkiewicz używał emblematów czy hieroglifików do rozszerzenia (amplifikacji) istniejących już argumentów i zwiększenia zasięgu

---

później siedemnastowiecznych zbiorach (por. embl. 36, [w:] *Emblemata Amatoria*, Antverpiae 1690; D. de la Feuille, *Devises et emblemes*, London 1691, s. 9).

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>84</sup> Termin „impreszista” rozumiany w sposób ścisły odnosi się do twórców tzw. *imprese*, dwuczęściowych kompozycji złożonych z ryciny i krótkiej sentencji. Forma ma rodowód renesansowy, zwyczaj tworzenia kolekcji *imprese* zapoczątkował Paolo Giovio zbiorem *Dialogo dell'imprese militari et amorose*. Zob. J. Sokołowski, *op. cit.*, s. 920.

<sup>85</sup> W ten sam sposób terminami „impreszista”, „hieroglifik”, „symbol” posługiwał się inny barokowy kaznodzieja wykorzystujący w swoich kazaniach kompozycje emblematyczne i formy im pokrewne – Andrzej Kochanowski (zob. A. Nowicka-Struska, *op. cit.*, s. 150).

metafory. W ten sposób wykorzystano symboliczne obrazy, przeciwstawiając Maryi grzeszników:

Precz od oczu jego ślepookie sowy, których mieszkanie w ciemnościach; precz drapieżni jastrzębowie, których pastwisko krew i zguba drugich; precz ociążali sępowie, których jest rozkosz na ścierw i trupy padać; precz smrodliwi bociani, którzy węzem i żmiją trąćcie, niewinnych Pan dobrotliwy potrzebuje gołębi. *Estote simplices sicut columbae*<sup>86</sup>.

Ryciny zawierające przedstawienia ptaków zbieżne z podanymi w przytoczonym fragmencie krótkimi charakterystykami można odnaleźć w zbiorach emblematycznych. Symboliczny obraz bociana walczącego ze żmijami napotkamy między innymi w kompendium Pieriusa Valerianusa<sup>87</sup>, a rycinę ukazującą sępy żywiące się padliną w dziele *Emblematum Christianorum centuria*<sup>88</sup>. Tym razem kaznodzieja nie ujawnił emblematycznego rodowodu przywołanych wyobrażeń.

Bardziej istotne niż samo przejmowanie przedstawień wydaje się to, że kaznodzieja, podobnie jak twórcy kompozycji emblematycznych, stosuje metodę obrazowego przekazywania umoralniających treści. Dążenie do pobudzenia wyobraźni słuchaczy wiązało się – o czym już wspomniano – również z podporządkowaniem wypowiedzi konceptu opartego na zapowiedzianej w tytule metaforze. Znaczące, iż kaznodzieja wykorzystywał do celów dydaktycznych zarówno koncept, jak i emblemat. Wydaje się, iż można mówić, parafrazując słowa Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, o „przyjacielskim związku” konceptu i emblematu. Zależność występująca pomiędzy nimi w kazaniu Rodkiewicza ma dwojaki charakter. Po pierwsze, emblematu używano jako punktu wyjścia do utworzenia tak zwanego wolnego konceptu albo – co zdarzało się częściej – posługiwano się nim, rozszerzając „dowcipne argumenty”. Po drugie, struktura utworu będącego rozwinięciem konceptu opartego na metaforze wykazuje pokrewieństwo z kompozycją emblematyczną, na co zwróciło uwagę wielu badaczy<sup>89</sup>. Co

<sup>86</sup> S. Rodkiewicz, *Columba...*, s. 7.

<sup>87</sup> Zob. P. Valerianus, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*, Frankfurt am Main 1678, s. 208.

<sup>88</sup> Zob. G. de Montemay, *Emblematum Christianorum centuria*, Tiguri 1584, s. 44.

<sup>89</sup> Zagadnienie wykorzystywania emblematyki w kazaniach szczegółowo omówił Janusz Pelc (zob. J. Pelc, *Słowo i obraz*, Kraków 2002, s. 46, 77, 204–209). Por. W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, s. 307.

więcej, oddziaływanie na odbiorcę zarówno przez koncept, jak i emblemat opiera się na tym samym mechanizmie – ukazywaniu w toku wywodu łączności występującej pomiędzy elementami tworzącymi kompozycję: obrazem, inskrypcją i wierszowaną subskrypcją (w emblemacie) czy (w kazaniu) zapowiedzianą w tytule metaforą pełniącą funkcję obrazu, mottem i korpusem mowy. Na to podobieństwo zwrócono uwagę już w XVII wieku, o czym świadczy wypowiedź włoskiego teoretyka stwierdzającego, iż przyjemność, której dostarcza „dowcipny argument”, wynika z dostrzeżenia „złączenia słów świętego (autorytetu) z własną myślą (wyjaśnieniem kaznodziei), podobnego do występującego w emblematkach złączenia powiedzenia (inskrpcji) z ciałem (obrazem określanym jako *corpus*)”<sup>90</sup>. Opinia Tesaura wydaje się zbieżna z poglądem Sarbiewskiego, który zdolność do „przynoszenia umysłowi rozrywki i odprężenia” wiązał z następującym w koncepcie „zjednoczeniem różnaitości”<sup>91</sup>. Konstrukcją opartą na zgodności różnych, często pozornie sprzecznych elementów jest zarówno emblemat, jak i kazanie-koncept.

### Summary

Sylwester Rodkiewicz's *Columba gemens et dolens...* is the occasional sermon from the second half of the seventeenth century, preached on the day when the indulgence was applied, the celebration day of the Suffering Virgin Mary.

Due to the question if a printed text can be treated as a recorded form of the preaching appearance, in the article, the expected function of the printed work was defined as well as the composition of the piece was analysed. A part of the article was devoted to the description of rhetorical operations used by the preacher, the role of which was to lead to the main achievement – a persuasive aim (the encouragement to the passion piety, following the model of co-suffering Virgin Mary). These operations included the construction of vivid statements and the introduction of preachable conceits.

<sup>90</sup> E. Tesaurio, *Il Canocchiale Aristotelico*, Berlin 1968, s. 539, cyt. za: Z. Hanafi, *The Monster in the Machine*, London 2000, s. 208 (tłum. J.B.).

<sup>91</sup> „[...] w poincie byśmy znaleźli w niej przyjemność, musi tkwić jakieś znanie różnaitości, czyli w jedności lub w czymś jednym, o czym piszemy, wielość przynosząca umysłowi rozrywkę i odprężenie” (M.K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie*, [w:] idem, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 15–17).



The conceit based on a metaphor presented in the title, played also an important role as an element influencing the shape of extensive passages of the sermon. The analysis of the work confirms the thesis concerning the dependence between the sermon-conceit and the emblematic form. The audience is influenced both by the conceit and the emblem, which is based on the same mechanism – in the course of the disquisition, the presence of the connection between initially contradictory elements is shown.

