

TORCULAR CHRISTI W LITERATURZE POLSKIEGO BAROKU. WYBRANE PRZYKŁADY

Widok kapłana, który w czasie Mszy Świętej podczas obrzędu przygotowania darów nalewa wino do kielicha i dodaje do niego nieco wody, jest powszechnie znany osobom uczestniczącym w Eucharystii. To moment symboliczny. Wierzący są przekonani, że dokonuje się wówczas przeistoczenie wina² w krew Chrystusa³. Połączenie wina z wodą wyobraża połączenie Boskiej natury Odkupiciela

¹ krystyna.krawiec-zlotkowska@apsl.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0003-0128-3148>

² Zawsze jest to wino gronowe, owoc winnego krzewu.

³ Należy pamiętać, że różne wyznania chrześcijańskie mają zróżnicowane poglądy w tej materii. Transsubstancjacja to jeden z powodów sporów międzyreligijnych. Może jej dokonać wyłącznie kapłan wzbudzający w sobie w czasie modlitwy eucharystycznej intencję przemienienia hostii i wina w ciało i krew Chrystusa. W teologii aż do XX w. konsekrację utożsamiano z momentem, w którym kapłan bierze do rąk chleb, a następnie kielich z winem, i wypowiada słowa dotyczące przemienienia chleba (Mt 26,26; Mk 14,22; Łk 22,19; 1Kor 11,24) i wina: (Mt 26,27–28; Mk 14,24; Łk 22,20; 1Kor 11,25). Poza katolicyzmem transsubstancjację uznaje w swojej teologii również najbardziej zbliżony doktrynalnie odłam Kościoła anglikańskiego, zwany Kościołem Wysokim. Kościoły protestanckie pojmują zwykle obecność ciała i krwi Jezusa jako konsubstancjację, czyli realną obecność Chrystusa w hostii i winie tylko podczas sprawowania sakramentu (luteranizm), jako symboliczną pamiątkę Ostatniej Wieczerzy (np. zwinglianizm, niektóre kościoły reformowane i ewangelikalne, część zielonoświątkowych i baptystyczny) albo jako obecność duchową (kalwinizm, niektóre inne kościoły protestanckie). Prawosławie mówi o *metabole* (gr. *Μεταβολή* – przemianie) elementów komunijnych. Kościoły starokatolickie wierzą w realną obecność Chrystusa w Eucharystii, choć nie definiują jej jako „przeistoczenie”; widzą ją jako uobecnienie ofiary Chrystusa pod znakami chleba i wina. Świadkowie Jehowy natomiast w trakcie Wieczerzy Pańskiej używają wyłącznie przaśnego chleba oraz czerwonego wina, które mają symbolizować bezgrzeszne ciało Chrystusa oraz złożoną przez niego ofiarę. Zob. Świadkowie Jehowy (online): <https://www.jw.org/pl/%C5%9Bwiadkowie-jehowy/faq/wieczera-panska>; <https://www.jw.org/pl/biblioteka/ksi%4%85%C5%BCki/czego-uczymbiblia/wieczera-pa%C5%84ska-uroczysto%C5%9B%C4%87-kt%C3%B3ra-przysparza-chwa%C5%82y-bogu> [dostęp: 21.07.2021].

z ludzkim jestestwem⁴. Tajemnica transsubstancjacji od zawsze inspirowała ludzi do podejmowania prób jej wizualizacji. Stąd też w tradycji chrześcijańskiej, zwłaszcza w historii sztuki – zarówno w rzeźbie, jak i w malarstwie – odnajdujemy szereg przedstawień odnoszących się bezpośrednio do aktu odkupienia rodzaju ludzkiego lub też zapowiadających zbawczą Mękę Bożego Syna. Jednym z wizerunków, dzisiaj na pewno mało popularnym⁵, jest ikonograficzna figura nazywana tłością mistyczną (*torcular Christi*), znana w kulturze zachodniej już od 2. połowy XII w. (Małkiewiczówna 1972, s. 78–79; Lurker 1989, s. 246–247; Forstner 1990, s. 428–430; Jurkowlaniec 2001, s. 93–94; Packer i Tenney 2007, s. 391–393). Motyw ten był znany w zasadzie od początków chrześcijaństwa – biblijni egzegeci (np. Tertulian, Klemens z Aleksandrii, św. Hipolit, św. Ambroży, św. Hieronim, św. Augustyn) jego symboliczną wymowę interpretowali jako zapowiedź męki Chrystusa. Przykładem tego typu przedstawienia (jednym z wielu – Małkiewiczówna 1972, s. 78–79) jest obraz *Tłośnia mistyczna z Lelowa* (1649), znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie (ryc. 1).

Na obrazie widzimy Chrystusa stojącego w wypełnionej winnymi gronami prasie winiarskiej. Zbawiciel ugina się pod ciężarem ogromnego krzyża pełniącego tu funkcję ramienia prasy. Dłuższa belka, którą przykręca Bóg Ojciec, wystaje poza kadź. Drugi koniec belki obciąża gołębica – symbol Ducha Świętego. Scena ta w symboliczny sposób potwierdza współuczestnictwo całej Trójcy Świętej w zbawczym dziele Jezusa. Krew wypływająca z ran Odkupiciela wpada do kadzi, przed którą klęczą dwaj aniołowie trzymający kielich. Do kielicha z niewielkiego otworu leje się płyn. Obok prasy znajdują się dwie postaci z koszami winogron i święty z koszem na plecach. Pasyjno-eucharystyczna symbolika obrazu oddaje nierozzerwalny związek między męką Syna Bożego a Eucharystią, podczas której uobecnia się odkupieńcza ofiara Chrystusa.

Przedstawienia zapowiadające Pasję to również te, które prezentują Maryję z Dzieciątkiem z winnymi atrybutami w postaci kiści winogron, pojedynczych gron, lub też w otoczeniu osób pracujących w winnicach czy przy produkcji wina (Krawiec 2019, s. 181–191; Graff-Höfgen i Graff 1990). Można w tym miejscu przypomnieć obraz *Madonna z Dzieciątkiem i kiścią winogron* Lucasa Cranacha Starszego (ryc. 2).

Obraz Cranacha należy do najwyrazistszych i najbardziej ekspresyjnych wizerunków tego typu w malarstwie w ogóle (Jung 1964, s. 15). Akcent, który wyróżnia go spośród innych dzieł sztuki związanych z tym motywem, to czerwono-

⁴ Woda w Apokalipsie św. Jana oznacza ludzkość. Kapłan, gdy podnosi kielich z winem i wodą nad ołtarzem, błogosławi Boga za dar wina, które jest owocem winnego krzewu i pracy człowieka.

⁵ Do nielicznych współczesnych prac podejmujących ten temat należy fresk Aldony Mickiewicz.



Rycina 1. *Tłocznia mistyczna z Lelowa* (1649); w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.
Źródło: <http://edusens.blogspot.com/2014/06/mistyczna-tocznia.html>
[dostęp: 25.03.2021]



Rycina 2. Lucas Cranach Starszy, *Madonna z Dzieciątkiem i kiścią winogron*.
Źródło: zbiory zamku Burg Eltz, fot. A. Krawiec

na sukienka Madonny. Z jednej strony kolor ten symbolizuje władzę i odnosi się do Maryi jako królowej całego uniwersum, z drugiej strony czerwona szata Matki Jezusa przywołuje na myśl krew Jej Syna, którą przelał, by odkupić ludzkość. Z kolei kolor zielony wierzchniej szaty symbolizuje nadzieję, raj, ponowne narodziny, a niebieski – Niebo. Przerzeczysty welon oraz nagość Dziecka są symbolem niewinności i czystości.

Winne atrybuty to *exempla*, które z jednej strony odwołują się do codziennych doświadczeń osób trudniących się uprawą winorośli i produkujących wino, a z drugiej – mają charakter symboliczny, usankcjonowany treścią Pisma Świętego. Już w Księdze Rodzaju znajdujemy cytat: „Wypierze w winie swoje ubranie i w winnym soku swą suknię” (Rdz 49,11), a w Księdze Izajasza czytamy: „«To Ja, który głoszę sprawiedliwość, i mam moc, aby zbawić!» «Dlaczego twoje odzienie jest czerwone, twoje szaty – jak u tego, który wytłacza wino?» «Ja sam wytłaczałem je w kadzi i nie było ze Mną nikogo spośród narodów. Deptałem je w swoim gniewie [...] a ich sok tryskał na moją szatę»” (Iz 63,1–3).

Chrześcijańscy egzegeci nadali tym starotestamentowym przekazom rangę symboliczną i prooetwo Izajasza, które odnosi się do sądu Bożego nad wrogami

Izraela, opisali jako przepowiednię męki Chrystusa. Analogiczny komentarz otrzymały inne wersety Pisma Świętego, w których pojawiają się elementy związane z winem lub winnicą; św. Ambroży połączył je w następujący ciąg asocjacji: Jezus (grono) obmył swój płaszcz (ciało) w winnym soku (we krwi) w tłoczni (na krzyżu). Chrystus, tłoczący winne grona i poddający swoje ciało okrutnym męczarniom, zachęca ludzi do współuczestnictwa w Jego dziele i przyjęcia krzyża, do ofiarowania cierpienia; w *Przypowieści o robotnikach w winnicy* wzywa ludzi słowami: „Idźcie i wy do winnicy!” (Mt 20,7). Do tajemnicy przeistoczenia wina w krew odnosi się bezpośrednio podczas Ostatniej Wieczerzy: „Następnie wziął kielich, odmówił modlitwę dziękczynną i powiedział: «Pijcie z niego wszyscy. To jest bowiem moja krew przymierza, która za wielu jest wylewana na odpuszczenie grzechów»” (Mt 26,27–28); „Następnie wziął kielich, odmówił modlitwę dziękczynną i podał im. I pili z niego wszyscy. Potem powiedział do nich: «To jest moja krew przymierza, która wylewa się za wielu»” (Mk 14,23–24); „I wziął kielich, odmówił modlitwę dziękczynną i powiedział: «Weźcie go i rozdzielcie między siebie. Bo oświadczam wam: Odtąd nie będę już pił z owocu winnego krzewu, aż przyjdzie królestwo Boże». [...] Podobnie po wyczerzy wziął kielich, mówiąc: «Ten kielich jest nowym przymierzem w mojej krwi, która jest wylewana za was»” (Łk 22,17–18,20).

Motyw *torcular Christi* i przedstawienia zapowiadające Pasję inspirowały nie tylko malarzy i rzeźbiarzy, lecz także ludzi pióra, którzy na swój sposób pragnęli opisać mękę Zbawiciela i cierpienie Jego Matki. Słowami malowali i rzeźbili wizerunki udręczonego Syna Bożego. Dostrzegli, że winne grona, zanim staną się winem, „cierpią”, ponieważ są zgniatane w prasie, a samo „zgniatanie” winogron może wizualizować ziemską egzystencję – ów „byt podniebny”, jakby powiedział Mikołaj Sęp Szarzyński (Szarzyński 2004, s. 16). Człowiek bowiem często jest ściskany i przytłaczany przez problemy codziennego życia – analogicznie jak winogrona w tłoczni. Cierpienie wpisuje się w peregrynację ziemskich pielgrzymów zdążających do wiecznej ojczyzny (Künstler-Langner 2000). Najczęściej bywa ono nieakceptowane i odrzucane przez człowieka, ponieważ nie należy do zjawisk przyjemnych. Wydaje się bezsensowne. Niemniej odnoszone do perspektywy eschatologicznej nabiera sensu. Gdy jest ofiarowane Panu i dołączone do Jego ofiary uobecniającej się podczas Eucharystii na ołtarzu, ma wartość wieczną i zbawczą. W takim kontekście ból człowieka staje się ważny, zbliża bowiem utrudzonego, podlegającego prawom *vanitas* wędrowca do Zbawiciela wszechświata (Künstler-Langner 1993).

Mistyczna tłocznia starotestamentowej proveniencji występuje w tekstach wielu barokowych autorów. Zgodnie z tradycją utrwaloną w sztuce chrześcijańskiej ujawnia się ona w porównaniu krwi Zbawiciela do soku wyciśniętego w prasie z owocu winorośli i najczęściej jest wykorzystywana w kreowaniu barokowego konterfektu makabrycznej męki Chrystusa. Ale nie tylko; motyw

ten bowiem umożliwia również wizualne nauczanie o sakramentach, zwłaszcza o Eucharystii. W niniejszym studium symbolika *torcular Christi* zostanie przedstawiona na podstawie wybranych tekstów Wacława Potockiego, Klemensa Bolesławiusza, Wespazjana Kochowskiego, Walentego Bartoszewskiego, Adriana Wieszczyckiego, Kaspra Miaskowskiego, Abrahama Roźniatowskiego i Jana Andrzeja Morsztyna⁶.

Barokowi autorzy, tworzący w potrydenckiej rzeczywistości ukształtowanej na dualizmie, szczególnie mocno odczuwali sytuację rozdarcia emocjonalnego, jakie dostrzegano w związku z potrzebami ciała i odmiennymi od nich pragnieniami ducha. Ciało traktowano jako siedlisko grzechu, które determinuje ludzkie czyny i oddala ziemskiego wędrowca od celu jego peregrynacji – Niebieskiej Jeruzalem⁷. Często stawało się ono wręcz przedmiotem pogardy jako nic niewarte, nietrwałe i podlegające przykrym metamorfozom, dlatego też wartościowano je negatywnie (Wichowa 2010, s. 41–104; Szczukowski 2012; Krawiec-Złotkowska 2020, s. 99–113)⁸. Natomiast „królową przywar” i „korzeniem wszelkiego zła” zgodnie z opinią Grzegorza Wielkiego – jak zauważa Jean Delumeau – była zawsze ludzka pycha – *Superbia* (Delumeau 1994, s. 277). To z niej zrodziły się ludzkie grzechy, które zaprowadziły Pana na krzyż (Trościński 2015, s. 23–44). Bolesną refleksję o grzesznej naturze człowieka potęgowała świadomość, że za winy ludzkie cierpieć niewinny – czyli ktoś, kto według racjonalnego myślenia na taki los nie zasłużył – Syn Boga.

Rozumowe przesłanki oraz metafizyczne lęki, które wiążą się z próbą zrozumienia miejsca człowieka w uniwersum i jego relacji ze Stwórcą, skłaniały twórców XVII w. do zastanowienia się nad tajemnicą odkupienia rodzaju ludzkiego. Podejmowali oni próby nie tylko jej zrozumienia, ale także deskrypcji. Pomocny w tym względzie okazał się konterfekt Chrystusa, z którego wyciskana jest zbawcza krew. Obraz ten na pewno sugestywnie unaoczniał ludziom baroku ogrom win, które wymagały odkupienia, niemniej miał on również inne, teologiczne uzasadnienie: pomagał wyjaśniać podwójną (boską i ludzką) naturę Syna Bożego, wizualizował tajemnicę Eucharystii i umożliwiawał prezentowanie

⁶ O mistycznej tłoźni pisałam już w monografii *Na początku był ogród... Wirydarze w polskiej poezji barokowej na tle kultury dawnej Europy* (Krawiec-Złotkowska 2017, s. 120–129). Niniejsze studium rozszerza zagadnienia zasygnalizowane we wskazanej publikacji.

⁷ Tego typu wartościowanie ciała i etyczno-religijne postrzeganie dualizmu jest typowe dla katolicyzmu; warto zaznaczyć, że w kartezjanizmie dualizm nie ma takiego wymiaru, chociaż różni się w nim wyraźnie substancję myślącą i rozciągłą.

⁸ W kontekście powyższych rozważań warto zaznaczyć, że pogardzie dla materialnego wymiaru ludzkiego życia i nietrwałej cielesności towarzyszył kult zbawczego ciała Chrystusa – hostii (Krzysztofik 2013).

Jezusa jako najwyższego kapłana; w takiej funkcji motyw *torcular Christi* wykorzystywany był m.in. w XVII-wiecznych kazaniach (Kuran 2012).

Wśród barokowych poetów sytuację ukazującą przerażającą mękę Jezusa, która jawi się jako mistyczna prasa, wykreował np. Wacław Potocki w *Pieśni IV* z cyklu *Decyma pieśni pokutnych* (Hanusiewicz 1998, s. 280). W ujęciu łuceńskiego twórcy krew Chrystusa jest „najświętszym sokiem”, który wypływa z przebitego boku Jezusa:

Wlej w usta moje najświętszego soku,
Który wypłynął z Pana mego boku.
(Potocki 1911, s. 102).

Motyw *torcular Christi* pojawia się też w mesjadzie *Nowy Zaciąg pod chorągiew starą...* Już w przedmowie utworu Potocki oznajmia „nabożnemu czytelnikowi”, że ma dla niego „nowinę” – jest nią wieść niosąca „wszytkim smutnym pociechę i w żalach podporę” o owocu „Pańskiego ciała”. Ten owoc to jagoda, „która słońcem miłości na krzyżu dojrzała”, czyli krew wytłoczona ze Zbawiciela. Okazuje się ona nie tylko owocem „rozkoszy”, lecz także lekarstwem „na wieczne Adamowe strucie”, i jest swoistym antidotum – odkupieniem winy biblijnego praojca, który przez nieposłuszeństwo Stworzycielowi zniweczył pierwotną szczęśliwość i skazał ludzkość na życie w bólu, cierpieniu i tęsknocie za utraconym rajem.

Do symbolu mistycznej tłoczni powrócił Wacław z Potoka w tym pasyjnym poemacie raz jeszcze, gdy opisywał scenę biczowania. Z ciała Chrystusa, jak z prasy, „zajuszeni kaci” – „ciesząc serca bezbożne” – wycisnęli krew odkupienia:

Słodszy nad cukry, słodszy nad kanar, nad miody
[...] likwor z ciała Pańskiego jagody.
(Potocki, cyt. za: Teusz 2002, s. 216)⁹

Po ten sam motyw – ujęty w kontekście asocjacji, jakie wywołuje rajskie jabłko, będące symbolem grzechu pierworodnego – sięgnął Klemens Bolesławiusz w cyklu poetyckim *Rzewonosłodka głos łabędzia umierającego...*:

We krwi własnej jagodę farbujesz,
W prasie jabłko żywota prasujesz.
Gdy ten słodki pokarm nam gotujesz,
Jabłku śmierci gorzkość odejmujesz.
(Bolesławiusz, cyt. za: Teusz 2002, s. 215)

⁹ Warto dodać, że pojawiały się również inne, dziś szokujące, porównania umęczonego Jezusa – np. z pasztetem.

Winna jagoda jest farbowana krwią Chrystusa, wypływającą ze zgniatanego „jabłka żywota”, czyli ciała Zbawiciela. Ten „słodki pokarm” ofiarowany ludzkości w zbawczej ofierze odejmuje gorzkość „jabłku śmierci”. Paralela „jabłka żywota” i „jabłka śmierci” implikuje przekaz staro- i nowotestamentowy. Biblijny prarodziec, spożywszy zakazany owoc, skazał ludzkie plemię na potępienie i wieczną śmierć. Chrystus natomiast (drugi Adam – Rdz 5,18; 1 Kor 15,22), stając się owocem, z którego wyciśnięto sok odkupienia, przywrócił ludziom życie wieczne w Niebieskiej Jeruzalem.

Starotestamentowy symbol winnicy Pańskiej, przekształcony w kulturze chrześcijańskiej w mistyczną tłocznię i skojarzony z Jezusem jako owocem odkupienia, silnie przemawiał do wyobraźni ludzi baroku – „epoki przeciwieństw” (Pelc 1971). W epoce tej rozpoznanie doczesności – zwłaszcza podniebnej kondycji „wątego, niebacznego i rozdwojonego w sobie” (Szarzyński 2004, s. 16) człowieka, który często ulegał rozkoszom i pompie światowej, był zauroczony blichtrzem świata, oraz jego relacji ze Stwórcą – opierało się na poznaniu zmysłowym. Sensualizm determinował jednak również ogłąd i rozumienie rzeczywistości pozazmysłowej; stąd prawdopodobnie tak wówczas popularne alegoryczne przedstawianie ziemskiego pielgrzyma, zmierzającego do utraconej wiecznej ojczyzny. Stąd też pragnienie odnalezienia drogi do raju. W przekonaniu ludzi tamtej epoki drogą tą były uczestniczenie w akcie odkupienia, współodczuwanie męki, współobecność w drodze na Golgotę, wreszcie czuwanie pod krzyżem i przy grobie zmasakrowanego Odkupiciela świata. Zbliżenie do Chrystusa – mistycznej tłoczni – w symboliczny sposób dokonywało się poprzez uczestniczenie wiernych w nabożeństwach pasyjnych (np. w drodze krzyżowej i gorzkich żalach).

Grzeszna natura człowieka, będąca prymarną przyczyną męki Odkupiciela, i wynikająca z niej współodpowiedzialność za Pasję jako przedmiot refleksji filozoficznej i kulturowej występuje w tradycji niemal od początku istnienia religii chrześcijańskiej. Jest to motyw obecny w malarstwie, sztuce sakralnej, myśli teologicznej i w przedstawieniach poetyckich. Często obok wizerunku udręczonego Pana pojawiał się obraz winowajców odpowiedzialnych za Chrystusową Pasję i śmierć krzyżową. Pierwszymi, można powiedzieć, archetypicznymi grzesznikami byli – jak uczy Biblia – Adam i Ewa. Jako przykład realizacji tego tematu w poezji barokowej można w tym miejscu przywołać mesjadę *Chrystus cierpiący...* Wespazjana Kochowskiego. W utworze tym Męka Syna Bożego jest ukazana właśnie w kontekście grzechu pierwszych rodziców:

Gdy on wąż stary	Swojemi czary	Pierwsze rodzice
Żądłem piekielnym	Jadem śmiertelnym	Ukąsił srogo,
Pan za ich kaźni,	W krwawej tej łaźni	Płaci krwią drogo.
[...]		

Naszeć złe sprawy
 Jemu w tej trwodze
 Myśmy się mieli
 Niewinność sama,
 (Kochowski 1859, s. 62)

Ten to pot krwawy
 Me grzechy srodze
 myć w tej kąpeli,
 Za grzech Adama

Snadź wytoczyły,
 Najcięższe były.
 Kędy w Ogrójcu
 Dług płaci Ojcu.

W „krwawej łaźni” dokonuje się misterium odkupienia grzechu pierworodnego. Wyciśnięty z ciała Zbawiciela „pot krwawy” jawi się jako oczyszczająca i odradzająca „kąpiel”. Narrator mesjady podkreśla, że „dług Ojcu” „za grzech Adama”, myjąc się „w tej kąpeli”, powinni spłacić grzesznicy. Tymczasem czyni to „Niewinność sama” – Chrystus, z którego ciała, niczym z mistycznej tłoczni, wypływa źródło odkupienia:

Kiedy przycisną,
 Wnet krople trysną
 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 zmieszany
 Z siebie toczyły.
 (Kochowski 1859, s. 66)

W zacytowanym fragmencie *Chrystusa cierpiącego*... uderza odbiorcę bardzo realistyczna deskrypcja Pasji. Zaciera się w niej podstawowa symboliczna relacja istniejąca między krwią Jezusa a winem; może to świadczyć o wyczerpywaniu się motywu *torcular Christi* i jego stopniowym ewoluowaniu (Hanusiewicz 1998, s. 277). Wespazjan Kochowski bowiem zdecydowanie mocniej niż symbolikę eucharystyczną zaakcentował drastyczne szczegóły męki w prasie, której doświadczał Jezus na odkupienie świata.

Interesujące jest również wykorzystanie badanego tu motywu w *Ogrodzie rozkosznym Miłości Bożej* Adriana Wieszczyckiego. Dzieło ma kompozycję poetyckiego różańca. Mistycznej prasy – zgodnie z konwencją – mogliśmy oczekiwać w kontekście męki Chrystusa. Jednak **wbrew oczekiwaniom jest inaczej**. *Torcular Christi* nie pojawia się w opisie Pasji, której poświęcone są medytacje *Części wtórej*, odpowiadające tajemnicom bolesnym. Interesujący nas motyw poeta z Wieszczyca przywołuje w emblemacie 3 z *Części pierwszej* – *Narodzenie*. Jest to często spotykane w poezji ujęcie, w którym łyż

plączącego w żłóbku Dziecięcia są zapowiedzią cierpień, jakie będą Jego udziałem w przyszłości:

Plączące słyszeć Dziecię. O, Dziecię słodkości,
nie płacz! Wyciska z jagód sok PRASA MIŁOŚCI.
(Wieszczycki 2001, s. 81)

Z kolei Kasper Miaskowski, w *Historiji na godziny kościelne rozdzielonej Gorzkiej Męki i okrutnej śmierci Boga Wcielonego Jezusa Pana*, makabryczną mękę Zbawiciela przedstawia w porządku brewiarzowym. Modlitwę w Ogrójcu, podczas której Jezus oblał się krwawym potem, relacjonuje zgodnie z przekazem Ewangelistów. Jednakże, aby oddać niezmierzone cierpienie osamotnionego Nauczyciela, wykorzystuje motyw, który silnie przemawia do wyobraźni odbiorcy, ma nim wstrząsnąć i skłonić go do refleksji: mistyczną tłocznię. W *Jutrzni* czytamy:

Jako sok winny prosto od prasy
rumiony strumień leje do fasy,
a z niej moszcz bójny wierzchem odchodzi,
tak Pan topnieje w krwawej powodzi.
(Miaskowski 1995, s. 72–73)

Krew (jak sok ze „słodkich jagód”), wylewająca się z ran Pana niczym powódź (Krawiec-Złotkowska 2017, s. 123), „towarzyszy” również opisowi cierniem ukoronowania w *Godzinie trzeciej*:

Cierzniwy potym wieniec na skronie
wtłoczą, aż ostry tarń w mózgu tonie,
tak że jagody słodkie zabrała
brunatna powódź, gdy wylewała.

[...]

Tenże to grona zbawienne tłoczy,
a w ciężkiej prasie nie zna pomocy?
(Miaskowski 1995, s. 81, 84)

Po raz trzeci wykorzystuje Miaskowski motyw *torcular Christi* w *Nieszporze*, gdy umęczony Jezus zadaje retoryczne pytanie Bogu Ojcu:

Czemuś zasłonił ojcowskie oczy,
gdy w ciężkiej prasie krew Syn Twój tłoczy
i do dna prawie wylał ją z siebie?
(Miaskowski 1995, s. 100)

Kontemplacja Miaskowskiego jest wspierana modlitwą. Charakteryzuje ją intensywny sensualizm, który w przypadku poezji pasyjnej objawia się brutalną zmysłowością. Korzeni tego zjawiska należy szukać w średniowiecznym dolo-ryzmie. Przedstawienia Zbawiciela poddawanego okrutnym mękom można bo-wiem interpretować jako widzialny znak krytycznego stosunku do cielesności, a nawet pogardy dla ciała (co już wcześniej zasygnalizowano), które przez na-turalne, biologiczne potrzeby determinuje ludzkiego ducha. Alina Nowicka-Je-żowa zauważa, że „przedstawienia masakrowanego ciała Chrystusa oraz obse-syjne motywy krwi spływającej powodzią, potem brunatnej i szerniałej” (Nowicka-Jeżowa 1995, s. 7; Krawiec-Złotkowska 2017, s. 123–124) są zwią-zane właśnie z negatywnym wartościowaniem ciała, które w ujęciu tamtej epoki stanowi źródło zagrożeń duchowych.

W kontekście omawianej problematyki nie można pominąć poematu pasyj-nego *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa* Abrahama Roźniatowskiego. Poeta ów połączył mistyczną tłocznię z życiodajną mocą krwi Zbawiciela (Pasek 2018, s. 43):

Wnetże krwaworześny pot wystąpi na Pana –
ciało święte i szata krwią zafarbowana.
Płynie zbawienna rosa, bujną ziemię broczy;
ledwo więc taki strumień obfity się toczy
z winorodnej jagody prassą wytłoczonej.
(Roźniatowski 2003, s. 41)

W *Pamiętce*... poruszającym przykładem wizualizującym dramat grzesznego człowieka, szukającego ratunku i oczyszczenia, jest scena biczowania Chrystusa:

Oto obnażonego przywiązują kaci [...]
już linieje skóra, już krwie płynie obfito [...]
biczami na przemianę z obydwu stron sieką,
z biczów krwawe strumienie po łokciach im cieką.
Kraje się ciało święte, ramiona rozwodzą, [...]
Już się przez skórę białe kości ukazują,
już w pokrajanym cieple krwie zostaje mało,
już się jej i pod nogi pogańskie nalało [...]
wnet purpurę z molami zwiotczałą wyrwali.
Znowu szaty, które już byli rozkazali
Panu oblec, z boleścią jego odzierają,
ze krwią przywierającą na wywrót ściągają [...]
„Jeszcze korony – rzeką – trzeba ku tej sprawie. [...]
Zstało się; wnet koronę cierzniową uwili
(z widzenia serce wędnic), na głowę włożyli. [...]
Krew pomieszana z mózgiem leje się na oczy,

po ciełe, po purpurze na ziemię się toczy.
(Różniatowski 2003, s. 82–85)

W brutalnym opisie przedstawionych zdarzeń zwraca uwagę na pozór enigmatyczne wtrącenie narratora: „z widzenia serce więdnie”. Dowodzi ono jego zaangażowania w prezentowaną scenę. Niemniej wydaje się, że uwaga ta ginie w naturalistycznej deskrypcji kaźni, którą przeżywa poniżany przez otaczającą Go tłuszcę Zbawiciel.

Pamiętka... Różniatowskiego jest interesująca nie tylko ze względu na występującą w tym dziele mistyczną prasę, lecz także z innego powodu. Układ fabularny poematu opiera się na *Viae Dolorosae*. Rozpoczyna go *Pierwsza droga Pańska z Wieczernika do Ogrojca*. Kolejne etapy drogi cierpienia są adekwatne do zdarzeń opisanych przez Ewangelistów. Poszczególne sceny poeta zatytułował: *Cedron, Getsemani, Ogrodziec, Modlitwa Pańska w Ogroju, Anioł utwierdzający Pana i krwawy pot Pański, Poimanie Pańskie w Ogroju*. W scenach tych realizuje się zasada *applicatio sensuum*, ponieważ mentalni pielgrzymi uczestniczą w cierniowej drodze Chrystusa fizycznie (przechodzą przecież od stacji do stacji) oraz psychicznie (kontemplując i współodczuwając Mękę Pana) (Teusz 2002, s. 147–148; Künstler-Langner 2010, s. VI). Dzięki temu ofiara Zbawiciela staje się również odkupieńczym misterium człowieka; *itinerarium hominis* wyznaczają etapy: *meditatio – compassio – imitatio*.

Z *Viae Dolorosae* jest nierozłącznie związana postać Matki Chrystusa, której współcierpienie i tortury psychiczne są ukazywane na różnych etapach Męki Jej umęczonego Syna. Maryja jako pierwsza w pełni uczestniczyła w Pasji Zbawiciela. Fizycznym cierpieniem Jezusa odpowiada Jej duchowa udręka, której kulminacyjnym punktem jest scena ukrzyżowania¹⁰. Matka Boga w barokowej poezji religijnej jest obiektem laudacji – analogicznie jak Jej święty Syn. W utworach pasyjnych jako współuczestniczka cierpienia Chrystusa staje się również adresatką medytacji zbawczego misterium (Nieznanowski 1959; Krawiec-Złotkowska 2017, s. 129). Jest to relacja paralelna: udręczeniu Jezusa towarzyszą duchowe męczarnie Maryi. Matka Bolesna nie opuszcza Syna aż do Jego śmierci i jest obecna przy złożeniu Jezusa do grobu. Zdruzgotana – ale wierna do końca – Maryja staje się wreszcie Matką wszystkich ludzi i Pośredniczką w zanoszeniu człowieczych prośb przed tron Boga Najwyższego. Poeci barokowi uznawali, że Maryja jako – *Auxilium christianorum* – wstawia się za ludźmi

¹⁰ Motyw ten nie jest w baroku żadnym *novum*. Już w średniowieczu powstało wiele dzieł – literackich, muzycznych, czy też z obszaru historii sztuki – ewokujących Matkę Bożą Bolesną. Przykładem może być choćby wzruszający monolog *Lament świętokrzyski* (Michałowska 1995, s. 448–457; Woronczak 1952, s. 335–374). Sztuka renesansowa również chętnie sięgała po temat *Stabat Mater Dolorosa*, a w dziełach baroku był on eksplorowany niemal programowo (Graciotti 1995, s. 31–67).

u Boga (*Interpellatrix*), wyjednuje potrzebne łaski (*Imperatrix, Obsecratrix*) i wreszcie je rozdziela (*Dispensatrix*) (Teusz 2002, s. 153; Krawiec-Złotkowska 2017, s. 130). Podobnie jak Jezus, Ona również doświadczała cierpienia przedstawianego symbolicznie za pomocą *torcular Christi*. W *Pamiętce...* odrętwiała z bólu wyznaje:

Nie zowcie mię Noemi, to jest „pięknej kraszy”,
ale zowcie mię Marą, bo mię w gorzkie prassy
wtłoczył Bóg i napenił serce me gorzkością,
tak, iż mi oczy zaszyły krwawą wilgotnością.
(Roźniatowski 2003, s. 115)

Z kolei Walenty Bartoszewski wykorzystał motyw tłoczni, by ukazać zmiany na twarzy udręczonego Jezusa; prasa w tym kontekście może budzić skojarzenia ze średniowiecznym narzędziem tortur:

Twojaże to twarz? O, jak wyniszczona!
Jako jagoda w prasie wytłoczona! [...]
Wycisnęła ją ciężka męki prasa,
Ach, jego śliczna oszpecona krasa.
(Bartoszewski 1630, k. C1v, D1v)

Mistyczną tłocznię wykorzystuje w swojej twórczości nawet reprezentant dworskiego nurtu poezji barokowej – Jan Andrzej Morsztyn. Należy jednak dopowiedzieć, że ten wyrafinowany konceptysta symbole i figury utrwalone w tradycji literackiej przekształcał, a ostatecznie nadawał im nową wartość. Przykładem może być wiersz *Na Wielki Piątek 1651. Pot krwawy*, w którym dostrzegamy finezyjny dialog ucznia Giambattisty Marina z tradycją:

Poci się krewią niosąc brzemię:
Grono dojrzałe, co bez depcącego
Winiarza nogi i tłocznych kamieni
Samo się przez się w słodkie wino mieni;
Potem krwawym broczy ziemię:
Balsam rozrzutnej wonności, z którego,
Chociaż żelazem jeszcze nie nacięty,
Perfumy cieką i olejek święty.
(Morsztyn 1971, s. 219)

W zacytowanym fragmencie podmiot liryczny rozważa Mękę Chrystusa podobnie, jak to obserwujemy w religijnych utworach Wieszczyckiego, Miaskowskiego, Bolesławiusza, Kochowskiego, Potockiego i innych. Niemniej obok Jezusa, który „poci się w Ogrojcu” i jest ukazany w figuratywnej symbolice

torcular Christi, pojawiają się realistyczny obraz „winiarza” i informacje o jego pracy. Taki zabieg poetycki sprawia, że częściowo zostaje stłumiony religijny sens wypowiedzi (przynajmniej w tym miejscu). Nasuwa się wręcz podejrzenie, że wyobraźnię poety inspirowały walory sensualne kreowanej sceny, a nie treści religijne.

Tradycyjne skojarzenia krwi Chrystusa ze słodkim winem również wydają się niewystarczające. Morsztyn wzbogaca repertuar porównań „krwawego potu” do „balsamu wonności”, z którego „perfumy cieką i olejek święty”, do „miłości wódek drogich”; ciało Zbawiciela nazywa zaś „worem”, który jest „pełen rubinów i złota” – czyli krwawych i bezcennych dzieł odkupienia – przeznaczonych na „zapłatę grzechów ludzkich” (Nowicka-Jeżowa 2000, s. 209, 227–235). Konceptystyczne ujęcie tradycyjnego tematu wyróżnia Jana Andrzeja Morsztyna z liczego zastępu barokowych autorów eksplorujących motyw *torcular Christi*. W większości przypadków mamy bowiem do czynienia z poezją zrodzoną z naturalnej potrzeby serca, duchowej refleksji, czy też religijnej medytacji, on natomiast – jak widzimy – „grał z konwencją” i w mistrzowski sposób korzystał z możliwości, jakie stwarzała ówczesna poezja konceptualna; widoczne jest to również we wcześniejszych przykładach, które realizowały niemal taką samą strategię literacką.

Podsumowując, należy podkreślić, że często odnosimy wrażenie, iż XVII-wieczni autorzy, zwłaszcza późnobarokowi, celowo ewokowali makabrę¹¹. W przypadku deskrypcji Pasji można to zjawisko interpretować jako zamierzoną taktykę, której celem jest „przebóstwienie” ludzkiej zmysłowości i jednocześnie edukacja grzesznego człowieka. Kontemplacja zmaltretowanego, poranionego i krwią zbroczonego ciała Zbawiciela dostarcza sensualnych wrażeń, które dzięki wierze umożliwiają przekroczenie granic zmysłowej percepcji. Refleksja tego typu wprowadza człowieka na wyższy, ponadzmysłowy poziom pojmowania odkupieńczych zdarzeń. Obserwator staje się „uczestnikiem” bolesnego doświadczenia, współodczuwa ból Boga i razem z Nim współcierpi (Krawiec-Złotkowska 2017, s. 120). Motyw *torcular Christi* wzmacnia mistyczne doświadczenie ziemskiego peregrynanta, który współuczestnicząc w Męce i śmierci Chrystusa, zyskuje nadzieję na Zmartwychwstanie i eschatologiczną wieczną szczęśliwość.

¹¹ Zjawisko to nie dotyczy tylko przedstawień Pasji; turpistyczny wizerunek grzesznego człowieka znajdujemy również w utworach niezwiązanych z tym tematem. Przykładem może być obraz grzesznika wykreowany przez Jana Andrzeja Morsztyna w wierszu *Pokuta w kwartanie* (Morsztyn 1971, s. 221).

Bibliografia

Literatura podmiotu

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 żydowski. Wystawiony gwoli uroczystości wielgopiątkowej Bractwa pod tytułem tychże świętych, na poratowanie ubogich założonego*, Wilno.

Bolesławiusz K. (2002), *Rzewnosłodka głos łabędzia umierającego*, w: L. Teusz, *Bolesna Muza nie Parnasu Góry, ale Golgoty... Mesjady polskie XVII stulecia*, Warszawa.

Kochowski W. (1859), *Chrystus cierpiący, według textu Ewangelii świętej wierszem polskim wystawiony*, Kraków.

Miaskowski K. (1995), *Historyja na godziny kościelne rozdzielona, Gorzkiej Męki i okrutnej śmierci Boga Wcielonego Jezusa Pana*, w: tegoż, *Zbiór rytmów*, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, BPS, t. 3, Warszawa.

Morsztyn J.A. (1971), *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (2009), najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, St. Michel Print – Finlandia.

Potocki W. (1911), *Pieśń IV*, w: J.T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*, wyd. A. Brückner, t. 2, Lwów.

Potocki W. (2002), *Nowy Zaciąg pod Chorągiew Starą Tryumfującego Jezusa Syna bożego nad Światem, Czartem, Śmiercią, y Piekłem....*, w: L. Teusz, *Bolesna Muza nie Parnasu Góry, ale Golgoty. Mesjady polskie XVII stulecia*, Warszawa.

Roźniatowski A. (2003), *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa*, wyd. J.S. Gruchała, BPS, t. 27, Warszawa.

Wieszczycki A. (2001), *Ogród rozkoszny Miłości Bożej*, w: tegoż, *Utwory poetyckie*, wyd. A. Gurowska, BPS, t. 22, Warszawa.

Literatura przedmiotu

Delumeau J. (1994), *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa.

Forstner D. (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa.

Graciotti S. (1995), „*Lament świętokrzyski*” a średniowieczna tradycja „*Planctus Beatae Virginis*”, w: *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”*. *Włoskie studia o literaturze staropolskiej*, red. G.B. Bercoff, T. Michałowska, Warszawa.

Graff-Höfgen G., Graff D. (1990), *Maria in den Reben. Brauchtum und Bekentnis*, Saarbrücken.

Hanusiewicz M. (1998), *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin.

Jung H. (1964), *Traubenmadonnen und Weinheilige*, Carl Lange Verlag, Duisburg.

Jurkowlaniec G. (2001), *Chrystus Umęczony*, Warszawa.

Krawiec A. (2019), *Traubenmadonna w kulturze winiarskiej nad Mozelaż w Niemczech (wybrane przykłady)*, „In Gremium. Studia nad historią, kulturą i polityką” nr 13.

Krawiec-Złotkowska K. (2017) *Na początku był ogród... Wirydarze w polskiej poezji barokowej na tle kultury dawnej Europy*, Słupsk – Wejherowo.

Krawiec-Złotkowska K. (2020), „*Ten nasz dom ciało...*”. *Ontyczne i aksjologiczne dylematy Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, w: *Podkarpacie Literackie*, t. 1 (red. M. Nalepa): *Wirydarz staropolski i oświeceniowy*, red. R. Magryś, J. Kowal, G. Trościński, Rzeszów.

Krzysztofik M. (2013), *Ciało ludzkie – między sacrum a profanum. Literatura XVII wieku wobec ontologii cielesności*, w: *Kultura staropolska – poszukiwanie sacrum, odnajdywanie profanum*, red. B. Rok, F. Wolański, Toruń.

Künstler-Langner D. (1993), *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń.

Künstler-Langner D. (2000), *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń.

Künstler-Langner D. (2010), *Przedmowa*, w: *Angelus Silesius, Święta uciecha duszy albo Duchowne pieśni pasterskie*, przekł. i objaśnienia A. Lam, przedmowa D. Künstler-Langner, Warszawa.

Kuran M. (2012), *Pasyjny wymiar duchowości franciszkańskiej na przykładzie Kazania na Wielki Piątek w męce Pana Jezusowej reformata Antoniego Węgrzynowicza*, w: *Piśmiennictwo sakralne w dziejach Polski do końca XVIII wieku na tle powszechnym*, red. S. Bułajewski, J. Gancewski, A. Wałkowski, Józefów.

Lurker M. (1989), *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań.

Małkiewiczówna H. (1972), *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tłoczni mistycznej w krągankach franciszkańskich w Krakowie*, „*Folia Historiae Artium* t. 8.

Michałowska T. (1995), *Średniowiecze*, Warszawa.

Nieznanowski S. (1959), *Matka Boska w poezji baroku i czasów saskich*, w: *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1: *Szkice o dziejach motywu*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, Lublin.

Nowicka-Jeżowa A. (1995), *Wprowadzenie do lektury. K. Miaskowski, „Historija na godziny kościelne rozdzielona, Gorkkiej Męki i okrutnej śmierci Boga Wcielonego Jezusa Pana”*, w: *teżże, Zbiór rytmów*, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, BPS, t. 3, Warszawa.

Nowicka-Jeżowa A. (2000), *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa.

Packer J.I., Tenney M.C. (red.) (2007), *Słownik tła Biblii*, przeł. Z. Kościuk, red. wyd. pol. W. Chrostowski, Warszawa.

Pasek M. (2018), *Strategie obrazowania ciała Chrystusa w wybranych barokowych utworach pasyjnych*, „Meluzyna” nr 2 (9): *Konteksty i nawiązania*.

Pelc J. (2004), *Barok – epoka przeciwieństw*, Kraków.

Sęp Szarzyński M. (2004), *Sonet IV*, w: tegoż, *Rytmy polskie*, wybór J. Koryl, Warszawa – Rzeszów.

Sokołowska J. (1971), *Spory o barok – w poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa.

Szczukowski I. (2012), *Między odrzuceniem a zbawieniem. Problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku*, Bydgoszcz.

Świadkowie Jehowy (online), *Dlaczego Świadkowie Jehowy obchodzą Wiecznę Pańską inaczej niż pozostałe religie?*, <https://www.jw.org/pl/%C5%9Bwiadkowie-jehowy/faq/wieczna-panska>.

Świadkowie Jehowy (online), *Wieczna Pańska – uroczystość, która przysparza chwały Bogu*, <https://www.jw.org/pl/biblioteka/ksi%C4%85%C5%BCKi/czego-uczy-biblia/wieczna-pa%C5%84ska-uroczysto%C5%9B%C4%87-kt%C3%B3ra-przysparza-chwa%C5%82y-bogu>.

Teusz L. (2002), *Bolesna Muza nie Parnasu Góry, ale Golgoty... Mesjady polskie XVII stulecia*, Warszawa.

Trościński G. (2015), *Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczną przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień Krzyża*, „Pamiętnik Literacki” nr 106 (1).

Wichowa M. (2010), *Dzieło Diego de Estella „O wzgardzie świata i próżności jego” w przekładzie ks. Augustyna Kochańskiego jako poradnik medytacji. Problemy komunikacji literackiej*, Łódź.

Woronzak J. (1952), *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do poł. XVI wieku*, „Pamiętnik Literacki” z. 1/2.

Streszczenie

Torcular Christi w literaturze polskiego baroku. Wybrane przykłady

W artykule omówiono motyw *torcular Christi* występujący w poezji barokowej. Mistyczna tłocznia ma proveniencję starotestamentową, a w tradycji chrześcijańskiej łączy się z *Viae Dolorosae*. W poezji religijnej XVII w. ujawnia się w porównaniu krwi Chrystusa do soku wyciśniętego w prasie z owocu winorośli i jest wykorzystywana w kreowaniu barokowego obrazu makabrycznej Męki Chrystusa. Obecność i symbolika tego motywu została przedstawiona na pod-

stawie wybranych tekstów A. Roźniatowskiego, W. Potockiego, J.A. Morsztyna, W. Kochowskiego, W. Bartoszewskiego, K. Bolesławiusza, A. Wieszczyckiego i K. Miaskowskiego. Zwrócono też uwagę na motywy dolorystyczne – integralnie związane z Pasją – i na ich paralelną relację z męką Matki Bożej: udręczeniu Jezusa towarzyszą duchowe męczarnie Maryi. Ustalono, że kontemplacja zmaltretowanego i krwią zbroczonego ciała Zbawiciela i dramatu Jego Matki dostarcza sensualnych wrażeń, które przez wiarę umożliwiają przekroczenie granic zmysłowej percepcji i „przebóstwienie” ludzkiej zmysłowości oraz edukują człowieka baroku.

Słowa kluczowe: *Torcular Christi* (mystyczna prasa), Pasja Chrystusa, *Viae Dolorosae*, poezja barokowa, motywy dolorystyczne, sensualizm, makabra

Summary

***Torcular Christi* in the Polish Baroque literature. Selected examples**

In the article I discussed the motive of *torcular Christi* which takes place in baroque poetry. The mystic press has Old Testament provenance and in Christian tradition it is connected with *Viae Dolorosae* topic. In seventeenth century's religious poetry this provenance shows in comparing Christ's blood to the juice extruded from grapes in press and it is used in creating baroque image of gruesome Passion of Christ. The presence and symbolic of this motive is presented on the basis of selected texts written by A. Roźniatowski, W. Potocki, J.A. Morsztyn, W. Kochowski, W. Bartoszewski, K. Bolesławiusz, A. Wieszczycki and K. Miaskowski. I also paid attention to doloristic motives integrally connected with Passion and to their parallel relation with torment of Saint Mary – while Christ is tormenting, his Mother also goes through spiritual tortures. There was stated, that contemplation of Redeemer's body, battered and soaked with blood, and meditation on Mary's tragedy provides sensual impressions, which – with faith – allow crossing borders of sensual perception and Deification of human sensuality end educate the baroque man.

Key words: *Torcular Christi* (Mystic Press), Passion of Christ, *Viae Dolorosae*, baroque poetry, doloristic motives, sensualism, macabre