

ANNA PAULINA PAWŁOWSKA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI
E-MAIL: ANNA.PAULINA.PAWLOWSKA@GMAIL.COM

Motyw malarstwa antycznego jako element topiki niewyraźności w dominikańskiej literaturze konsolacyjnej pierwszej połowy XVII wieku

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony dwóm motywom zaczerpniętym z historii malarstwa antycznego, wykorzystywanym w literaturze konsolacyjnej pierwszej połowy XVII wieku jako elementy topiki niewyraźności. Pierwszy z nich odwołuje się do popularnej anegdoty o Zeuksisie, który nie potrafił wyrazić idealnego piękna, korzystając wyłącznie z jednego modelu, i dlatego namalował portret najpiękniejszej kobiety starożytnego świata, wykorzystując wizerunki wielu niewiast. Drugi wątek jest związany z kontekstem funeralnym, dotyczy bowiem zaginionego, znanego wyłącznie z opisów i późniejszych kopii obrazu Timantesa, przedstawiającego ofiarowanie Ifigenii. Teoretycy i historycy sztuki i retoryki wielokrotnie odwoływali się do tego dzieła, zwracając uwagę na stopniowanie emocji, których kulminacją jest zasłona. Malarz okrył nią twarz rozpaczającego ojca, uznając, iż nie da się ukazać bólu malującego się na twarzy Agamemnona.

Wspomniane wyżej topisy niewyraźności pojawiają się między innymi w twórczości literackiej dominikanów, związanych z krakowskim konwentem w pierwszej połowie XVII wieku. Motyw kobiecego ideału, wyrażonego w legendarnym obrazie Zeuksisa, pojawił się w dedykacji zwierciadlanego kazania Znaczna w cnotę matrona, poświęconego Annie Lubomirskiej przez ówczesnego przeora konwentu Przenajświętszej Trójcy w Krakowie Jacka Mijakowskiego, znanego głównie z głośnego kazania kołędowego Kokosz. Z kolei wątek *Ifigenii* Timantesa pełni bardzo ważną funkcję w dedykacjach dwóch kazań pogrzebowych: *Kazania na pogrzebie Wielmożnej Paniej Jej Mości Paniej Barbary Kiszczynej księżny Radziwiłłówny* autorstwa przeora wileńskiego konwentu

Dominikanów Adama Piekarskiego oraz mowy *Szacunek działu dobrego w stan święty małżeński Jego Mości Panu Andrzejowi Jarczewskiemu, z woli u przejścia Boskiego wydzielonego* napisanej przez związanego z Krakowem Fabiana Myślińskiego, przy czym interpretacja słynnego gestu zakrycia twarzy jest odmienna u każdego z nich. Wybrane teksty są przykładem związków kaznodziejstwa potrydenckiego ze sztukami plastycznymi. Wykraczają one poza komentarze dotyczące dzieł sztuki religijnej, a ponadto odwołują się do tradycji antycznej.

SŁOWA KLUCZOWE

retoryka, korespondencja sztuk, topika niewyraźności, kazania pogrzebowe, dedykacje mecenasowskie

Retoryka konsolacji jest w dużej mierze retoryką tego, co niemożliwe do wypowiedzenia¹. W obliczu nieodwracalnej straty każde słowa pocieszenia pobrzmiwają pustką. Bezradność dźwięków mowy wobec śmierci nigdy nie była obca mówcom pogrzebowym i autorom tekstów o charakterze konsolacyjnym, także tym z kręgów kultury katolickiej. Trudna kwestia amplifikacji żalu zachęcała mówców do sięgania po różnego rodzaju obrazy niewyraźności, również te pochodzące z repertuaru topiki antycznej². Jednym z ulubionych zabiegów tego typu było wprowadzenie odwołania do znanego z przekazów pisanych malowidła *Ofiarowanie Ifigenii* autorstwa greckiego malarza Timantesa³.

¹ Na temat niewyraźności w literaturze zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 167–170; *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1997; J. Płuciennik, *Figury niewyobraźnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002. Na temat topiki konsolacyjnej zob. J. Abramowska, *Ład i fortuna: o tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974; E. R. Curtius, op. cit., s. 87–89; D. Künstler-Langner, *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2000; D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku: z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992.

² W niniejszej rozprawie pojęć „topos” i „topika” będę używać zgodnie z klasyczną interpretacją Curtiusa. Na temat pojęcia „topos” w badaniach literaturoznawczych zob. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, [w:] *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995; M. Skwara, *„Miejsca wspólne” polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku*, Szczecin 1994.

³ Na temat malowidła Timantesa i jego interpretacji zob. M. Barłowska, *Ossoliński, Moskorzowski, Sarbiewski – mowy pogrzebowe. Teksty w dialogu*, Katowice 2008, s. 21–23; A. Biała, *Literatura i malarstwo – korespondencja sztuk*, Warszawa–Bielsko-Biała 2010; M. L. Bernhard, *Sztuka grecka V wieku p.n.e.*, Warszawa 1991, s. 573; A. Garcia Garcia, *El velo de Timantes: sobre los límites expresivos del arte, la literatura y la música*, „Mito. Revista Cultural” 2014, No 14, [online] <http://revistamito.com/el-velo-de-timantes-sobre-los-limites-expresivos-del-arte-la-literatura-y-la-musica/> [dostęp: 22.10.2014]; A. Kubicka, *Artyści i ich dzieła okiem Cycerona*, „ARTYkuły” 2012, nr 5–6, [online] http://www.kul.pl/files/564/public/ARTYkuly/ARTYkuly005-006/ARTYkuly005-006_3.PDF

Historia córki Agamemnona została upamiętniona w tragedii Eurypidesa. Dramat ojca poświęcającego życie dziecka dla dobra ojczyzny, podstępne sprowadzenie młodej kobiety do Aulidy, gdzie zamiast obiecane go wesela z Achillesem czekał ją stos ofiarny, wreszcie cudowne ocalenie dziewczyny przez Artemidę, która uczyniła z niej swą kapłankę w Taurydzie, znalazły odzwierciedlenie w licznych dziełach sztuki i tekstach literackich. Obraz Timantesa był najbardziej znaną realizacją tego mitu w malarstwie antycznym. Popularność zaginionego dzieła sztuki w późniejszych epokach była związana z jego licznymi interpretacjami, zawartymi w tekstach najwybitniejszych mówców i teoretyków retoryki rzymskiej, a także w wypowiedziach średniowiecznych i nowożytnych autorytetów w dziedzinie teorii malarstwa i literatury. Pliniusz uznał *Ofiarowanie Ifigenii* za dowód niezwykłego talentu i nieprzeciętnej wrażliwości malarza, pisząc w swej *Historii naturalnej*:

A Timantes miał ogromny talent. Jego pędzla jest przeciwieństwem Ifigenii, wychwalana przez mówców. Ona sama stoi na tym obrazie przy ołtarzu, na krótko przed swoją śmiercią ofiarną; wszystkich innych namalował artysta jako pogrążonych w żalu, zwłaszcza stryja, wyczerpawszy zaś wszystkie możliwości przedstawienia żałoby, ojcu twarz przysłonił, bo już nie potrafił pokazać jej z odpowiednim wyrazem⁴.

Cycon wspominał Timantesa jako tego, który „pędzlem głębokiego żalu ojca wyobrazić nie zdołał” (non posset imitari)⁵ i wołał zasłonić twarz cierpiącego, przyznając się tym samym do świadomości ograniczeń sztuki malarskiej. Timantesowskie *Ofiarowanie Ifigenii* weszło na stałe do dyskusji na temat imitacji, kwestii *decorum*, relacji między sztuką a naturą oraz sposobów oddziaływania dzieła sztuki na odbiorcę i granic reprezentacji.

Wydaje się, iż największe znaczenie dla XVII-wiecznych odniesień do zaginionego malowidła miała lektura interpretacji Kwintyliana, znanej także za pośrednictwem późniejszych komentatorów jego tekstów. Autor *Kształcenia mówcy* tak ocenił dokonanie Timantesa:

[dostęp: 21.10.2014]; *Künstlerlexikon der Antike*, t. 2: L–Z, Hrsg. D. Vollkommer-Glökler, München–Leipzig 2004, s. 467–468; B. Miciński, *Podróże do piekieł i inne eseje*, Kraków 1994, s. 23–28; M. Nowicka, *Malarstwo antyczne. Zarys*, Wrocław 1985, s. 103–109; M. Robertson, *A History of Greek Art*, vol. 1, Cambridge 1975, s. 413–414; J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura: studium o teorii malarskiej Quattrocenta*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, t. 76/3, s. 197–218; D. Summers, *Kontrapost: styl i znaczenie w sztuce renesansowej*, tłum. J. Lekczyńska, „Pamiętnik Literacki” 1985, t. 76/3, s. 219–268; *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 139, 169, 205.

⁴ Pliniusz, *Historia naturalna*, tłum. I. T. Zawadzcy, Wrocław 1961, s. 398–399.

⁵ M. Tullius Cicero, *Orator*, Berlin 1859, s. 74; idem, *Mówca Brutusowi poświęcony*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 6, tłum. E. Rykaczewski, Poznań 1879, s. 21.

Malując bowiem ofiarowanie Ifigenii, nadał smutny wyraz twarzy Kalchasowi, smutniejszy Odyseuszowi, a najsmutniejszy, na jaki się sztuka zdobyć mogła, Menelaosowi. Wyczerpał więc wszystkie stopnie w przedstawieniu tego uczucia, a nie wiedząc, w jaki najstosowniejszy sposób wyrazić boleść na twarzy ojca, namalował go z głową ukrytą w szacie i każdemu widzowi pozwolił w ten sposób własnym sercem odczuć jego przeżycie⁶.

Zaginione malowidło posłużyło Kwintylijanowi do zobrazowania pojęcia stosowności, niezwykle ważnego w teorii retoryki. Wyjątkowo problematyczne w kontekście *decorum* było wszak wszystko to, co nie mogło być wysłowione, bo nie powinno ujrzeć światła dziennego, bądź też język ludzki (i sztuka) nie były w stanie wyrazić tego adekwatnie i z odpowiednią siłą.

Timantesowska zasłona bywała często odczytywana jako wymowne przemilczenie. Wspomniany już Pliniusz pisał o autorze *Ofiarowania Ifigenii*: „To jedyny spośród malarzy, w którego dziełach zawsze człowiek domyśla się więcej, niż jest namalowane, i chociaż technikę ma opanowaną świetnie, talent góruje nad techniką”⁷.

Pliniusz zwracał uwagę na zdolność Timantesa do kształtowania nowatorskich rozwiązań ikonograficznych, uwypuklających treści i emocje zawarte w jego dziełach. Te właśnie umiejętności zapewniły greckiemu malarzowi uznanie wśród potomnych, którzy chwalili akt zasłonięcia twarzy Agamemnonowi jako przezorność, umiar i pokorę. Lodovico Dolce w dialogu *Aretino* (1557) tak odniósł się do Timantesowskiego *decorum*:

Weźmy Timantesa, jednego ze słynnych malarzy starożytnych. Namalował on Ifigenię, córkę Agamemnona, na której temat Eurypides skomponował piękną tragedię, przełożoną przez Dolcego i wystawioną tu w Wenecji kilka lat temu. Namalował ją, powiadam, przed ołtarzem, na którym miała zostać Dianie złożona w ofierze. Malarz zróżnicował wyraz boleści na twarzach obecnych, lecz nie będąc pewien, czy będzie potrafił nadać jej jeszcze większą siłę na twarzy zrozpaczonego ojca, przedstawił go zakrywającego sobie oblicze rąbkami draperii lub brzegiem szaty i nie naruszył w tym bynajmniej właściwości, ponieważ wydawało się, że Agamemnon jako ojciec nie może patrzeć na to, jak córkę jego będą zabijać na ofiarę⁸.

Z punktu widzenia retoryki istotne było podkreślenie przez interpretatorów dzieła Timantesa niemożliwości jakiegokolwiek reprezentacji, zarówno słownej, jak i plastycznej. Dzięki wykorzystaniu toposu *Ofiarowania Ifigenii* autorzy tekstów o charakterze konsolacyjnym wyraźnie wzmacniali ładunek emocjonalny swoich przemów, jakby odwołując się do stwierdzenia Kwintyliana, który gest

⁶ M. F. Quintilianus, *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, Wrocław 1951, s. 195.

⁷ Pliniusz, op. cit., s. 399.

⁸ Cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, op. cit., s. 205.

malarza porównał do słów Salustiusza o Kartaginie: „należy raczej milczeć, niż powiedzieć za mało”⁹. I chociaż Maria Barłowska stwierdziła, iż „taka pogłębia, retoryczna interpretacja pozostaje raczej poza zasięgiem staropolskich oratorów”¹⁰, wydaje się, że bliski takiego rozumienia był przeor wileńskiego konwentu Dominikanów Adam Piekarski¹¹, który posłużył się interesującym nas toposem w dedykacji poprzedzającej kazanie wygłoszone na pogrzebie Barbary z Radziwiłłów Kiszczyny. Adresatką przedmowy była matka zmarłej, księżna Anna Radziwiłłowa:

Domyślam się i rozumiem dobrze, iż Wasza Ks[iążęca] M[iłość] śmierć jedynej córki swojej oblewać raczysz łzami, a łzami macierzyńskimi, których nikt jako pojąć tak opisać nie może. Jeden swego wieku sławny malarz Ifigeniją umierającą tak wymalował, że wszystkich, co ten obraz widzieli, do żalu wzbudzał. Postawił też i ojca jej, na córkę umierającą patrzącego, ale iż twarzy takiej uczynić nie mógł, w której by nie prosty, ale ojcowski żal dostatecznie znać było, zasłonę dał na twarz jego z farb subtelnych, dając znać, iż rzecz niepodobna taką boleść farbami wyrazić. A jeśliż ojcowski żal do malowania trudny, jako daleko trudniejszy macierzyński? Bo jako nad macierzyńską miłość większa, nad żałość – cięższa być nie może¹².

Dominikanin, podobnie jak wymieniony przez wydawcę kazania na marginesie grecki malarz Timantes, uciekł się w swej przemowie dedykacyjnej do techniki stopniowania żalu. Komentatorzy zaginionego malowidła jednogłośnie podkreślali znaczącą gradację emocji przedstawionych na obrazie, której kulminacją było „niewyraźalne”: rozpacz niemożliwa do przedstawienia, ukryta za zasłoną na twarzy Agamemnona. Piekarski, przywołując starożytne dzieło sztuki, uznał je za przykład niemożności poradzenia sobie z tematem śmierci dziecka i żałoby

⁹ M. F. Quintilianus, op. cit.

¹⁰ M. Barłowska, op. cit., s. 24.

¹¹ Na temat Adama Piekarskiego zob. S. Barącz, *Rys dziejów Zakonu Kaznodziejskiego*, t. 2, Lwów 1861, s. 226; J. Kłoczowski, *Polska prowincja dominikańska w średniowieczu i Rzeczypospolitej Obojga (Wielu) Narodów*, Poznań 2008, s. 388–389, 396–401, 404, 411, 415, 416, 427; J. S. Pelczar, *Zarys dziejów kaznodziejstwa w kościele Katolickim*, t. 2, Kraków 1896, s. 167; J. Pocięcha, *Adam Piekarski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXVI, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 60; R. Świętochowski, A. Chruszczewski, *Polonia dominicana apud extraneos*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce*, t. 2, red. J. Kłoczowski, Warszawa 1975, s. 481; Sz. Starowolski, *Setnik pisarzy polskich*, tłum. i oprac. J. Starnawski, Kraków 1970, s. 185, 316.

¹² A. Piekarski, *Jaśnie Oświeconej Księżnie, Jej Mości Paniej Annie z Kurlandyjey Radziwiłłowej, Marszałkowej Nawyższej Wielkiego Ks[ięstwa] Litewskiego, ińskiej, puńskiej, posierwnickiej, wiśnińskiej, etc. starościnej (...)*, [w:] idem, *Kazanie na pogrzebie Wielmożnej Paniej Jej Mości Paniej Barbary Kiszczynnej księżny Radziwiłłówny, które ks[iądz] Adam Piekarski, przeor wileński, dominikanin w kościele Iwińskim [Iwie] dnia 15 września 1614 uczynił (...)* W Wilnie, w drukarni Leona Mamonicza Roku 1614, k. A2 recto.

ojca, wskazując jednocześnie na żal macierzyński jako zjawisko o jeszcze większym i trudniejszym do ukazania ładunku emocjonalnym, którego „jako pojąć tako opisać nie może”. Z tego też powodu dał w swej dedykacji następujące świadectwo, które otworzył retoryczną *recusatio*, odmową ponownego wzbudzania żalu poprzez przypominanie bolesnych wydarzeń:

Nierad bym tedy Oświec[onej] Ks[iężnej] M[iłości] jednej krople łez macierzyńskich poruszył, i dla tego nierychłom się resolwował, jednak do tego przyszło, że Waszej Ks[iążęcej] M[iłości] tę trochę słów moich oddawam, które jeśliby jaką łzę wytrąciły, będzie mały dziw, bo i same okrom tego na każde wspomnienie najmilszej córki hojnie płyną¹³.

i dalej:

Ja nie tym zamysłem kazanie to moje Waszej Ks[iążęcej] M[iłości] posyłam, abym większy żal pobudził, bo już w sercu W[aszej] Ks[iążęcej] M[iłości] większy być nie może, ani tym, abym go hamował, gdyż w niebieskich duchownych, w potężnych świeckich sprawach, własny rozsądek W[aszej] Ks[iążęcej] M[iłości] temu wydołać umie i może, ale abym pokazał, iż zakon Dominika ś[więtego] każdej okazyj rad do wyświadczenia powinnej wdzięczności za dobrodziejstwa, które od W[aszej] Ks[iążęcej] M[iłości] ma¹⁴.

Dedykacja autorstwa Piekarskiego, osoby adresatce „nieznajomej” (według słów zamykających przemowę), charakteryzuje się silnym nacechowaniem emocjonalnym. Niemożliwy do wystowienia ból księżnej, a także głębia jej pozostałych uczuć, zostają niniejszym podane do wiadomości wszystkim późniejszym czytelnikom kazania i dedykacji. Tekst dominikanina jest pięknym przykładem XVII-wiecznej sztuki panegirycznej, chwalać adresata zarówno bezpośrednio, jak i między wierszami.

Nieznacznie odmienną interpretację malowidła Timantesa zawarł w dedykacji posłanej kasztelanowi lubelskiemu Stefanowi Dobrogostowi Grzybowskiemu Fabian Myśliński, dominikanin związany początkowo z prowincją ruską, a następnie z krakowskim konwentem pod wezwaniem Przenajświętszej Trójcy¹⁵. Przypisując Grzybowskiemu kazanie wygłoszone ku pamięci córki kasztelana, Zofii z Grzybowskich Jarczewskiej, uczynił on aluzję do nieobecności adresata w czasie uroczystości pogrzebowych:

Dorozumiałem się zaraz i przyczyny, dla którejeś się W[asza] M[iłość] od pogrzebowego szacunku działu tego dobrego absentował: uczyniłeś to W[asza] M[iłość] pewnie dla żalu wielkiego, który się na ten czas na sercu W[aszej] M[iłości] uwijał, po uwiedłym przez

¹³ Ibidem, k. A2 verso.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Na temat Fabiana Myślińskiego zob. S Barącz, op. cit., s. 211; K. Mecherzyński, *Historia wymowy w Polsce*, t. 3, Kraków 1860, s. 301.

śmierć ślicznym kwiatu swoim, po zardzewiałym rdzą śmiertelną drogim klejnocie swoim, a na ostatek po rozdzielonym niebu i ziemi dobrym działem a zgoła dziedzictwie swoim. Uczyniłeś W[asza] M[iłość] mój M[iłościwy] P[anie] równie jako Timantes malarz, który nie mogąc inaczej żalu Agamemnonowego po zmarłej córce jego wyrazić, twarz mu własną zasłoną opuścił i zasłonił, albo też jako Agar, która na umierające dziecię swoje, patrząc niemogąc, głosem zawołała: non videbo puerum meum morientem, nie będę patrzyła na dziecię moje umierające. Tak właśnie i W[asza] M[iłość] mój M[iłościwy] Pan w żalu swym po zmarłej córce swej postąpiłeś sobie, wolałeś oczy swoje niebytnością swoją jakby zasłoną jaką zasłonić i opuścić aniżeli na oczy swe patrząc żal jeszcze większy na sercu swym poruszyć; wierzę łatwo, iżes W[asza] M[iłość] przypadał na słowa Agar, nie będą oglądał córki mojej, już nie umierającej, ale do grobu wchodzącej¹⁶.

Wątek zaczerpnięty z kultury starożytnej został tu połączony z motywem biblijnym. Zasłona na twarzy ojca, skrywająca ogrom żalu, była w interpretacji Myślimskiego ucieczką w nieobecność. Ponieważ rozpacz rodzicielska nie jest możliwa do ukazania na żadnym obrazie, malarz pozbawił Agamemnona twarzy. Człowiek przedstawiony bez twarzy stawał się jakby nieobecny, nie uczestniczył fizycznie w dramatycznym wydarzeniu, jego duch przebywał gdzie indziej, tam, gdzie tak wielka rozpacz mogła znaleźć swoje miejsce, którego brakowało dla niej na ziemi. Cierpienie rozkazało mu zakryć twarz, nie patrzyć, nie brać udziału w śmierci Ifigenii. Stefan Dobrogost Grzybowski nie zjawił się na pogrzebie. Myślimski, porównując go do Agamemnona, tłumaczył absencję kasztelana właśnie tą niewystowioną rozpaczą. Nieobecność, niemożność uczestniczenia, niezdolność do patrzenia na to, co boli, poprzez porównanie do słynnego gestu ojca Ifigenii, a także dramatycznego apelu biblijnej Hagar, posłużyła w tekście do wzmocnienia emocjonalnego oddziaływania przemowy na odbiorcę. Wy tłumaczenie absencji głębią żalu jest zgrabnym zabiegiem retorycznym, interpretacją pozwalającą niejako na usprawiedliwienie nieobecności kasztelana lubelskiego.

Topos Timantesowego *Ofiarowania Ifigenii* był bardzo popularny w dobie staropolskiej. Ani Piekarski, ani Myślimski nie podali bezpośredniego źródła, z którego zaczerpnęli ten motyw. Można się domyślać, że za obecność tego wątku jest w jakimś stopniu odpowiedzialna popularność zbioru opowieści *Factorum et ditorum memorabilium* Waleriusza Maksimusa. Przynosi on obfitość różnorodnych wiadomości i anegdot z dawnych czasów, toteż chętnie wykorzystywany był przez kaznodziejów. Znalazł się w nim również fragment poświęcony dziełu Timantesa¹⁷.

¹⁶ F. Myślimski, *Jaśnie Wielmożnemu a mnie wielce M[iłościwemu] P[anu] i Dobrodziejowi Jego Mości P[anu] Stefanowi Dobrogostowi Grzybowskiemu, Kasztelanowi Lubelskiemu (...)*, [w:] idem, *Szacunek działu dobrego w stan ś[więty] małżeński Je[go] M[ości] P[anu] Andrzejowi Jarczewskiemu*, z woli u przejrzenia Boskiego wydzielonego (...) od Księdza Fabiana Myślimskiego, teologa i kaznodzieje w zakonie Dominika ś[więtego] słuchaczom w kazaniu uczyniony dnia 24 stycznia roku 1641 (...) we Lwowie, w drukarni Michała Śloski (...), k. A3 recto.

¹⁷ *Valerius Maximus cum duplici commentario (...)*, [b.m.] 1516, k. CCLXXXVI.

Inny topos niewyraźności związany z malarstwem antycznym dotyczył dzieła słynnego malarza greckiego, Zeuksisa¹⁸. Anegdotę o obrazie idealnie pięknej kobiety, stworzonym na podstawie pięciu urodziwych modelek, wybranych spośród wszystkich mieszkanki starożytnego Krotonu, przekazał potomności (choć z pewnymi nieścisłościami) Pliniusz w *Historii naturalnej*, a także Cyceyron w *De inventione*. Zdaniem Cycyrona malarz „nie wierzył [...], by można było w jednym ciele znaleźć to wszystko, czego w pięknie poszukiwał, natura bowiem nie doprowadziła do doskonałości żadnej rzeczy we wszystkich jej częściach”¹⁹. Zaginiony obraz Zeuksisa był zatem przedstawieniem tego, co tak dobre i piękne, że aż niemożliwe do odnalezienia w rzeczywistości, niewyobrażalne i niewyraźne. Topos „wyboru Zeuksisa” zagrościł na stałe w historiografii artystycznej, szczególnie w pismach dotyczących relacji między sztuką a naturą, teorii piękna i imitacji. Zeuksisowska teoria piękna pojawiła się między innymi na kartach słynnego traktatu *O malarstwie* Leona Battisty Albertiego:

Kto bowiem nie nabierze doświadczenia, nie uchwyci tej idei piękna, którą z trudem pojmują nawet bardzo biegli w tej sztuce. Zeuksis, tak wybitny, wykształcony i doświadczony malarz, mając malować obraz, który mieszkańcy Krotonu mieli złożyć w świątyni bogini Lucyny, nie polegał na swoim talencie – jak to na ogół robili prawie wszyscy malarze owych czasów – lecz zdawał sobie sprawę, że nie tylko nie stworzy sam tego, czego potrzebował dla oddania prawdziwego piękna, ale że nawet w naturze nie znajdzie tego wszystkiego w jednej postaci. Dlatego wybrał spośród młodzieży w mieście pięć dziewcząt wyróżniających się urodą, ażeby z każdej z nich przenieść na obraz to, co uzna za najdoskonalsze²⁰.

Podobnie jak w przypadku analiz dzieła Timantesa, interpretacje malowidła z Krotonu zmierzały ku dyskusjom o granicach sztuki malarskiej i możliwości reprezentacji. W przywoływanym już dialogu *Aretino* Lodovico Dolce przywołał Zeuksisa w roli arbitra elegantiae w kontekście poszukiwania przez artystów piękna idealnego:

Malarz winien tedy dążyć nie tylko do naśladowania, lecz wręcz do przewyższenia natury [...]. Chodzi tu o ukazanie dzięki sztuce w jednym ciele całej doskonałości piękna, której zazwyczaj natura nie manifestuje nawet w tysiącu ciał. Nie ma bowiem ciała ludzkiego tak doskonale pięknego, by mu na czymś nie zbywało. Znamy przecież

¹⁸ Na temat Zeuksisa zob. M. L. Bernhard, op. cit., s. 568–573; *Künstlerlexikon der Antike*, op. cit., s. 534–535; M. Gumpert, *Grafting Helen: The Abduction of the Classical Past*, Wisconsin 2012; E. Papuci-Władyka, *Sztuka starożytnej Grecji*, Warszawa–Kraków 2001, s. 265–266; M. Robertson, op. cit., s. 411–413; *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, op. cit., s. 52, 207.

¹⁹ M. Tullius Cicero, *De inventione*, II, 1, [online] <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/inventione.shtml> [dostęp: 3.02.016] [tłum własne].

²⁰ Cyt. za: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 374.

przykład Zeuksisa, który mając namalować Helenę w Świątyni Krotończyków uznał za właściwe studiować pięć nagich dziewcząt, a biorąc z jednej te składniki piękna, na których drugim zbywało, doprowadził swą Helenę do takiej doskonałości, że sława jej żyje do dziś²¹.

Topos poszukiwania ideału poprzez wybór został wykorzystany na gruncie staropolskim między innymi w kazaniu pogrzebowym Jacka Mijakowskiego²² pt. *Znaczna w cnotę matrona*, wygłoszonym w czasie uroczystości funeralnych upamiętniających Annę z Ruśca Lubomirską. Tekst ten został poprzedzony rekordową (według Marka Skwary) liczbą pięciu listów o charakterze dedykacyjnym²³. Przedostatnią przemowę, przypisującą dzieło wnuczkom zmarłej, otwiera odwołanie do toposu wyboru Zeuksisa:

Któreżkolwiek czasy i wieki były, kiedy się świat szczycił obrazem czy Dyjanny, czy Heleny trojańskiej, z kilku co urodziwszych, i piękniejszych panien, od biegłego w malarskich sztukach Zeuksisa malowanym, zaprawdę, teraz tej chluby poprzestaćby musiał, moje M[iłość]iwe Panie i Panny. Spytacie, czemu? Łacwa odpowiedź. Ponieważ wieków naszych widzieliśmy nie pięć, abo siedm, ale jedną szczególną, a znaczną w cnotę Matronę, z której jako z przedniego wizerunku, kupę obrazów, chcę rzec, gro-no zacnych person białogłowskich, nie w malarskie tylko pstrociny i okazałe cienie, ale w dobroć, skromność, pobożność chrześcijańską, cnotę, i obyczaje ozdobionych, widział świat i widzi odformowane. Chcecie wiedzieć co to za Matrona? Waszęc to ja Jaśnie Wielmożną Babkę, J[ej] M[iłościwą] P[anią] Wojnicką, nad ów Zeuksisów, z pięci, czy z siedmi panienek, jako z kwiateczków złożony wzorek, przedkładam, moje M[iłość]iwe Panie i Panny. A słusznie. Bo któż tego niewie, i nie widzi, że z przykładu tej jednej, a znacznej w cnotę Matrony, jako z nabyborniejszego modeluszu, więcej, światu na ozdobę i Bogu na pociechę, wydała przezacna Ich M[iłość]iów P[anów] Lubomirskich familia, białychłów chwalebnych, niż Zeuksis obrazów misternych. [...] Aby tedy wszyscy widzieli, skąd modelusz tak znacnych cnót, które w Was już dawno

²¹ Cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, op. cit., s. 207.

²² Na temat Jacka Mijakowskiego zob. S. Barącz, op. cit., s. 204–206; R. Mazurkiewicz, „Kokosz naukami zbawiennymi utuczona”. *O. Jacek Mijakowski OP na ambonach Krakowa*, [w:] *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem prof. Eduardi Staniek*, red. K. Panuś, Kraków 2006, s. 96–118; W. Kosiński, *Jacek Mijakowski, kaznodzieja barokowy*, Radom 1916; K. Mecherzyński, op. cit., s. 252–258; J. Krzyżanowski, *Mijakowski Jacek Marcin h. Ogończyk (1608–1647)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21 (1976), s. 52–53; idem, *Z dziejów kaznodziejstwa barokowego. Jacek Mijakowski i jego kazanie o kokoszy*, [w:] *Kultura i literatura dawnej Polski*, red. J. Nowak-Dłużewski, Warszawa 1968; E. Ozorowski, *Jacek Mijakowski*, [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, Warszawa 1982, s. 110–111; K. Panuś, *Zarys historii kaznodziejstwa w Kościele katolickim*, Kraków 2001, s. 438–439; J. S. Pelczar, op. cit., s. 177–180; R. Świętochowski, *Jacek Mijakowski*, [w:] *Słownik biograficzny oo. Dominikanów w Polsce A–Z*, maszynopis, Kraków 1979, s. 205–206; R. Świętochowski, A. Chruszczewski, op. cit., s. 484.

²³ M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 1999, s. 333.

świat upatrzył, i do tych czas widzi, brała pobożność Wasza, wystawiam tę znaczą w cnotę Matronę, a świętej pamięci godną Babkę, Mistrzinią i Dobrodziejkę Waszę, życząc aby ją potomne wieki chwaliły, i pamiętały, po was zacnych, i godnych takiej Matrony Wnuczkach, jako latorosłkę chwalimy po fruktach, ziółeczka po kwiatkach²⁴.

Mijakowski w swej przemowie do pań z rodu Lubomirskich dokonał odwrócenia toposu; obrazowi ideału, złożonego z licznych elementów piękna znalezionych w naturze, przeciwstawił doskonały wizerunek „znaczej w cnotę matrony”, która przewyższyła z tak wielkim trudem wykoncypowany wzór kobiecości odmalowany przez Zeuksisa. To jej postać stała się zwierciadłem, z którego wywodziły się adresatki kazania. Zastosowanie klasycznego toposu niewyraźnego piękna w formie odwróconej służyło głównie laudacji tytułowej bohaterki kazania, dobrodziejki krakowskich dominikanów, a także pochwał adresatek z wykorzystaniem jednej z podstawowych w literaturze panegirycznej technik ukazywania świetności przodków.

Dedykacje do zwierciadlanego kazania Mijakowskiego miały charakter bardziej panegiryczny niż konsolacyjny. Adresaci przemów, wszyscy blisko spokrewnieni z Anną Lubomirską, byli pocieszani przez krakowskiego kaznodzieję nie wprost, lecz poprzez ukazanie fundatorki klasztoru na Gródku jako wzoru kobiety chrześcijańskiej, matki, babki, prababki, a pod koniec życia także zakonnicy. Sława bohaterki, rozniesiona na cztery strony świata przez „zacne cnej orlice polskiej potomstwo”, według określenia z dedykacji synowi zmarłej, Stanisławowi Lubomirskiemu, hrabiemu na Wiśniczu²⁵, oraz przykład jej życia i pobożnych dzieł stanowią w oczach Mijakowskiego wystarczającą konsolację dla członków jej rodziny.

W *Poetyce* Arystotelesa czytamy: „choćby niemożliwe więc było istnienie takich ludzi, jakich malował Zeuksis, to lepiej jest tak ich przedstawiać, bo ideał powinien mieć pierwszeństwo”²⁶. Wizerunek Anny z Ruśca Lubomirskiej w kazaniu

²⁴ J. Mijakowski, *Pobożnym a Zacnym Paniom i Pannom, Jaśnie Oświeconej Księżnie Krystynie z Lubomirza Radziwiłłowej Kanclerzynej Wielkiej Litewskiej, Pińskiej, Meweńskiej, Tucholskiej, etc. Starościnej Jaśnie Urodzonej Paniej, Jej Mości P[aniej] Konstancyje z Lubomirza Czarnkowskiej, Starościnej Międzyrzeckiej. Jaśnie Urodzonej Paniej, Jej Mości Paniej Annie z Zebrzydowic Gołuchowskiej, Stężyckiej, Wiślickiej, etc. Starościnej. Wielebnym w Chrystusie Siostram, i Pannom, Jej Mości Pannie Annie Oleśnickiej Wojewodziance Lubelskiej, Benedykta św[iętego] Jej M[ości] P[aniej] Dominice Zebrzydowskiej Miecznikównie Koronnej. Dominika św[iętego] Zakonnicom Znaczej w cnotę Matrony, Wnuczkom (...), [w:] idem, *Znaczna W Cnotę Matrona (...)* Anna z Ruśca Lubomirska, Hrabina na Wiśniczu, Kasztelanica Wojnicka (...) Dnia 3. Lutego W Krakowie u świętej Trójce schowana, a przy pogrzebie od ks. Jacyntha Mijakowskiego Dominikana teologa, przeora tamże u świętej Trójce i kaznodzieję u Fary, z katedry pochwalona, teraz zaś z cnotami swemi na pamiątkę potomnym wiekom, a na pociechę pozostałej familijey drukiem wstawiona (...) Roku Pańskiego 1639 w drukarni Andrzeja Piotrkowczyka (...), k. c2 recto.*

²⁵ Ibidem, k. a3 recto.

²⁶ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 366.

pogrzebowym oraz poprzedzających je dedykacjach jest świadomie wyidealizowany przez Mijakowskiego, tak by w obrazie życia jednej kobiety pokazać perfekcję wyższą niż legendarne osiągnięcia greckiego malarza. I choć lektura kroniki fundacyjnej klasztoru Dominikanek na krakowskim Gródku²⁷ pozwala sądzić, iż znaczna część peanów na cześć „znacznej w cnotę matrony” miała odzwierciedlenie w rzeczywistości, dedykacje ówczesnego przeora krakowskiego konwentu Dominikanów swą zamierzoną przesadą pokazują nam dziś wyraźnie, że piękno retoryki barokowej pozostawało na służbie XVII-wiecznego panegiryzmu.

Wybrane przykłady z literatury dominikańskiej mogą być świadectwem, iż pisarze Zakonu Kaznodziejskiego z upodobaniem odwoływali się w swej twórczości do perswazyjnej roli dzieł sztuki malarskiej, także tych znanych jedynie z przekazów pisanych. Mówcy dominikańscy doby nowożytnej doskonale zdawali sobie sprawę z retorycznych walorów malarstwa, wykorzystując je w swoich tekstach za pomocą elementów ekfrazy. Dwa zaginione malowidła, *Ofiarowanie Ifigenii* Timantesa i obraz przedstawiający Helenę Trojańską Zeuksisa, wiążą się z topiką niewyraźności funkcjonującą w tradycji retorycznej, a także wpisują się w odwieczny dialog sztuk – słowa i obrazu, mowy, pisma, farby i kamienia. Obraz wspomaga słowo, wchodzi do retorycznego repertuaru środków perswazyjnych jako element oddziałujący na wyobraźnię poprzez warstwę wizualną dostępną wyobraźni słuchacza poprzez opis. W momencie, gdy słów brakuje, gdy są one niewystarczające, by oddać ogrom rozpacz lub piękna, na ratunek przychodzą toposy, także te wywodzące się ze sztuk plastycznych, posługujące się innym językiem i oddziałujące na inne zmysły odbiorcy. Siedemnastowieczne oratorstwo dążyło do osiągnięcia niezwykłych środków artystycznego wyrazu. Odwoływanie się do przedstawień z zakresu malarstwa czy rzeźby wprowadzało w kulturę żywego słowa nowe barwy i kształty, dramatyzm światłocienia i – przede wszystkim – zostawiało miejsce na aktywny udział słuchacza, który oczyma duszy oglądał obrazy odmalowywane słowem przez kaznodzieję.

ANCIENT PAINTINGS AS THE FIGURES OF THE INEXPRESSIBLE
IN THE CONSOLATION LITERATURE IN THE CIRCLE
OF THE DOMINICAIN ORDER IN THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY

ABSTRACT

The aim of this paper is to present two interesting topics in the dedicatory letters of consolation from the first half of the 17th century. Both topics are related with the reception of the history of the ancient paintings: the first one is the legend of Zeuxis and the portrait of the most beautiful woman, which was created using not only one model, but

²⁷ *Kronika fundacyjna Klasztoru Mniszek Zakonu Kaznodziejskiego na Gródku w Krakowie (1620–1639)*, red. A. Markiewicz, Kraków 2007.

many of them, as it was impossible to find a model in the real world to show the idea of beauty. The second one concerns also a lost masterpiece of ancient painting, *The Sacrifice of Iphigenia* painted by Thimantes, famous for the figure of Agamemnon, represented with his face covered by his mantle. Those paintings were used in the rhetoric of consolation as figures of the inexpressible. Polish preachers from the Early Modern period referred to them quite often, especially in the dedicatory letters of their funeral sermons and in those sermons as well. The present author would like to show the importance of those topics in three dedicatory letters to the sermons: *Znaczna w cnotę matrona* written by Jacek Mijakowski, one of the most famous preachers of the 2nd quarter of the 17th century in Poland, *Kazanie na pogrzebie Wielmożnej Paniej Jej Mości Paniej Barbary Kiszczynej księżny Radziwiłłówny* by Adam Piekarski and *Szacunek dzieła dobrego w stan święty małżeński Jego Mości Panu Andrzejowi Jarczewskiemu, z woli u przejrzzenia Boskiego wydzielonego* written by Fabian Myśliński. Those letters show that Dominican preachers used to refer to the paintings to support the argumentation and persuasion, and they quoted not only the religious art, but also the ancient masterpieces as a part of the classical tradition.

KEYWORDS

rethoric, correspondence of arts, topos of the inexpressible, funeral sermons, dedicatory letters

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

1. Mijakowski J., *Znaczna W Cnotę Matrona (...) Anna z Ruśce Lubomirska, Hrabina na Wiśniczu, Kasztelanka Wojnicka (...) Dnia 3. Lutego W Krakowie u świętej Trójce schowana, a przy pogrzebie od ks. Jacyntha Mijakowskiego Dominikana teologa, przeora tamże u świętej Trójce i kaznodzieję u Fary, z katedry pochwalona, teraz zaś z cnotami swemi na pamiątkę potomnym wiekom, a na pociechę pozostałej familijey drukiem wstawiona (...) Roku Pańskiego 1639 w drukarni Andrzeja Piotrkowczyka.*
2. Myśliński F., *Szacunek dzieła dobrego w stan [święty] małżeński Je[g]o M[ości] P[anu] Andrzejewi Jarczewskiemu, z woli u przejrzzenia Boskiego wydzielonego (...) od Księżdzia] Fabiana Myślińskiego, teologa i kaznodzieję w zakonie Dominika [świętego] słuchaczom w kazaniu uczyniony dnia 24 stycznia roku 1641 (...) we Lwowie, w drukarni Michała Śloski.*
3. Piekarski A., *Kazanie na pogrzebie Wielmożnej Paniej Jej Mości Paniej Barbary Kiszczynej księżny Radziwiłłówny, które ks[iądz] Adam Piekarski, przeor wileński, dominikanin w kościele Iwińskim [Iwie] dnia 15 września 1614 uczynił (...) W Wilnie, w drukarni Leona Mamonicza Roku 1614.*

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Abramowska J., *Ład i fortuna: o tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974.
2. Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, [w:] *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
3. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983.

4. Barącz S., *Rys dziejów Zakonu Kaznodziejskiego*, t. 2, Lwów 1861.
5. Barłowska M., *Ossoliński, Moskorzowski, Sarbiewski – mowy pogrzebowe. Teksty w dialogu*, Katowice 2008.
6. Bernhard M. L., *Sztuka grecka V wieku p.n.e.*, Warszawa 1991.
7. Biała A., *Literatura i malarstwo – korespondencja sztuk*, Warszawa–Bielsko-Biała 2010.
8. Cicero M. T., *Orator*, Berlin 1859.
9. Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.
10. Cicero, *De inventione*, [online] <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/inventione.shtml> [dostęp: 3.02.2016].
11. Garcia Garcia A., *El velo de Timantes: sobre los límites expresivos del arte, la literatura y la música*, "Mito. Revista Cultural" 2014, No 14, [online] <http://revistamito.com/el-velo-de-timantes-sobre-los-limites-expresivos-del-arte-la-literatura-y-la-musica/> [dostęp: 22.10.2014].
12. Gumpert M., *Grafting Helen: The Abduction of the Classical Past*, Wisconsin 2012.
13. Kłoczowski J., *Polska prowincja dominikańska w średniowieczu i Rzeczypospolitej Obojga (Wielu) Narodów*, Poznań 2008.
14. Kosiński W., *Jacek Mijakowski, kaznodzieja barokowy*, Radom 1916.
15. *Kronika fundacyjna Klasztoru Mniszek Zakonu Kaznodziejskiego na Gródku w Krakowie (1620–1639)*, red. A. Markiewicz, Kraków 2007.
16. Krzyżanowski J., *Z dziejów kaznodziejstwa barokowego. Jacek Mijakowski i jego kazanie o kokoszy*, [w:] *Kultura i literatura dawnej Polski*, red. J. Nowak-Dłużewski, Warszawa 1968.
17. Kubicka A., *Artyści i ich dzieła okiem Cycerona*, „ARTykuły” 2012, nr 5–6, [online] http://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuły/ARTykuły005-006/ARTykuły005-006_3.PDF [dostęp: 21.10.2014].
18. Künstler-Langner D., *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2000.
19. *Künstlerlexikon der Antike*, t. 2: L–Z, Hrsg. D. Vollkommer-Glökler, München–Leipzig 2004.
20. *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1997.
21. Mecherzyński K., *Historia wymowy w Polsce*, t. 3, Kraków 1860.
22. Miciński B., *Podróże do piekieł i inne eseje*, Kraków 1994.
23. *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978.
24. Nowicka M., *Malarstwo antyczne. Zarys*, Wrocław 1985.
25. Ozorowski E., *Jacek Mijakowski*, [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, Warszawa 1982.
26. Panuś K., *Zarys historii kaznodziejstwa w Kościele katolickim*, Kraków 2001.
27. Papuci-Władyka E., *Sztuka starożytnej Grecji*, Warszawa–Kraków 2001.
28. Pelczar J. S., *Zarys dziejów kaznodziejstwa w kościele katolickim*, t. 2, Kraków 1896.
29. Platt D., *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku: z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992.
30. Pliniusz, *Historia naturalna*, tłum. I. T. Zawadzcy, Wrocław 1961.
31. Pluciennik J., *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.
32. Pocięcha J., *Adam Piekarski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXVI, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981.

33. Quintilianus M. F., *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, Wrocław 1951.
34. Robertson M., *A History of Greek Art*, vol. 1, Cambridge 1975.
35. Skwara M., „Miejsca wspólne” polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku, Szczecin 1994.
36. Skwara M., *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 1999.
37. Spencer J. R., *Ut rhetorica pictura: studium o teorii malarskiej Quattrocenta*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, t. 76/3, s. 197–218.
38. Starowolski Sz., *Setnik pisarzy polskich*, tłum. i oprac. J. Starnawski, Kraków 1970.
39. Summers D., *Kontrapost: styl i znaczenie w sztuce renesansowej*, tłum. J. Lekczyńska, „Pamiętnik Literacki” 1985, t. 76/3, s. 219–268.
40. Świętochowski R., Chruszczewski A., *Polonia dominicana apud extraneos*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce*, t. 2, red. J. Kłoczowski, Warszawa 1975.
41. Świętochowski R., *Jacek Mijakowski*, [w:] *Słownik biograficzny oo. Dominikanów w Polsce A–Z*, maszynopis, Kraków 1979.
42. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985.
43. *Valerius Maximus cum duplici commentario (...)*, [b.m.] 1516.
44. *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem prof. Eduardi Staniek*, red. K. Panuś, Kraków 2006.