
TERMINUS

ROCZNIK XIV (2012)

ZESZYT 25

TERMINUS

PISMO POŚWIĘCONE
TRADYCJI KLASYCZNEJ
W KULTURZE NOWOŻYTNEJ



REDAKCJA

Jakub Niedźwiedź (redaktor naczelny)

Wojciech Ryczek (sekretarz redakcji)

Andrzej Borowski

Justyna Kiliańczyk-Zięba

Magdalena Ryszka-Kurczab

RADA NAUKOWA

Bartosz Awianowicz, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Mintautas Čiurinskas, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, Lietuva

David A. Frick, University of California, Berkeley, USA

Radosław Grześkowiak, Uniwersytet Gdański

Emiliano Ranocchi, Università degli studi di Udine, Italia

Piotr Urbański, Uniwersytet Szczeciński

STALE WSPÓŁPRACUJĄ

Jerzy Axer, Juliusz Domański, Grzegorz Franczak, Zofia Głombiowska,

Albert Gorzkowski, Janusz S. Gruchala, Roman Krzywy, Jerzy Mańkowski,

Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, ks. Edward Staniek

TERMINUS

ROCZNIK XIV (2012), ZESZYT 25



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Czasopismo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego



© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Autorzy

Wydanie I, Kraków 2012

All rights reserved

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

Na okładce wykorzystano fragment przedmowy w edycji: P. Ovidii, *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venetiis 1517.

Na karcie tytułowej: Hans Holbein mł., *Erazm z Rotterdamu* (ok. 1538).

REDAKCJA

Jakub Niedźwiedz (redaktor naczelny)

Wojciech Ryczek (sekretarz redakcji)

Andrzej Borowski

Justyna Kiliańczyk-Zięba (redaktor odpowiedzialny za numer)

Tłumaczenie i redakcja tekstów angielskich *Kaja Szymańska, Greg Nieuwsma*

Projekt okładki

Paweł Sepielak

Redaktor wydawnictwa

Lucyna Sadko

Adiustacja językowo-stylistyczna

Marta Stęplewska

Korekta

Patrycjusz Piławski

Skład i łamanie

Hanna Wiechecka

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informacyjnym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISSN 2082-0984

ISBN 978-83-233-3391-3

Pierwotną wersją czasopisma jest wersja online publikowana w internecie na stronie www.wuj.pl w dziale Czasopisma



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, tel./fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

SUMPTIBUS UNIVERSITATIS JAGELLONICAE CRACOVIAE MMXII

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	9
-------------------	---

ROZPRAWY I PRZYCZYNKI

1. Magdalena Górską, <i>Hieroglifik w teorii Rzeczypospolitej (XVII–XVIII wieku). Zarys problematyki</i>	15
2. Radosław Grześkowiak, Jakub Niedźwiedź, <i>Nieznane polskie subskrypcje do emblematów Ottona van Veen i Hermana Hugona. Przyczynek do funkcjonowania zachodniej grafiki religijnej w kulturze staropolskiej</i>	47
3. Iwona Słomak, <i>Militaria w wybranych modlitewnikach XVIII wieku – wobec tradycji emblematycznej</i>	69
4. Dariusz Dybek, <i>Samuel Brzeźewski o ludziach i drzewach, czyli emblematyka w kazaniu Oliwa wdzięcznozdobnej zieloności...</i>	95
5. Michał Kuran, <i>Obraz i słowo w kazaniu Aleksandra Dubowicza pod tytułem Wyprawienie osoby... upamiętniającym postać Janusza Skumina Tyszkiewicza</i>	119
6. Anna Paulina Pawłowska, <i>Emblematyczność w polskich drukach różańcowych w pierwszej połowie XVII wieku</i>	137
7. Bartłomiej Czarski, <i>Lemmata w staropolskich konstrukcjach stemmatycznych jako przejaw hybrydyzacji gatunkowej</i>	157
8. Elżbieta Chruska, <i>Tres turres sunt tres arces... Rola toruńskiego herbu w poezji Ulryka Schobera</i>	179
9. Ewelina Drzewiecka, <i>Na pograniczu kultur: emblematyka i antyk jako główne pierwiastki konstruujące hybrydyczne siedemnastowieczne dzieło Sphinx Samsonica...</i>	191

10. Maria Kozłowska, *Poema de vanitate mundi Jakuba Baldego jako kontynuacja tradycji emblematycznej oraz przejaw siedemnastowiecznego manieryzmu* 219
11. Marcin Polkowski, *Emblematyczne śpiewniki? O pograniczu między muzyką a obrazem w siedemnastowiecznych niderlandzkich zbiorach emblematów* 243

RECENZJE I OMÓWIENIA

1. Magdalena Komorowska, *Seria „Lubelska Biblioteka Staropolska”* 265
2. Justyna Kiliańczyk-Zięba, *Marian Malicki, Repertuar wydawniczy drukarni Franciszka Cezarego starszego, 1616–1651. Część I: Bibliografia druków Franciszka Cezarego starszego, 1616–1651, Kraków, Księgarnia Akademicka 2010 („Bibliotheca Jagellonica. Fontes et Studia”, t. 17)* 269
3. Justyna Kiliańczyk-Zięba, *Jakub Niedźwiedź, Companion to Emblem Studies, ed. Peter M. Daly, New York AMS Press, Inc., 2008.*..... 273
4. Aneta Kliszcz, *Nowości wydawnicze* 277

EDYCJE I PRZEKŁADY

1. Radosław Grześkowiak, *Emblematyczna pompa nuptialis. Zbiory „symboli weselnych” z XVII wieku na tle emblematyki erotycznej i erudycyjnych argumentów oratorskich* 287
- O autorach 335

TABLE OF CONTENTS

Editorial Note	11
----------------------	----

DISSERTATIONS AND ESSAYS

1. Magdalena Górską, <i>The hieroglyphic in the theory of the Polish-Lithuanian Commonwealth (17th–18th century): an overview</i>	15
2. Radosław Grześkowiak, Jakub Niedźwiedź, <i>Unknown Polish subscriptiones to the emblems by Otton van Veen and Herman Hugo. Some remarks on how Western religious engravings functioned in Old Polish culture</i>	47
3. Iwona Słomak, <i>Military themes in selected 18th century prayer books – in relation to the emblem tradition</i>	69
4. Dariusz Dybek, <i>Samuel Brzeźewski on people and trees. Emblematics of the sermon Oliwa wdzięcznoozdobnej zieloności...</i>	95
5. Michał Kuran, <i>The picture and the word in Aleksander Dubowicz's sermon titled Dispatching Person Commemorating the Figure of Janusz Skumin Tyszkiewicz</i>	119
6. Anna Paulina Pawłowska, <i>Emblematics in Polish rosary books from the first half of the 17th century</i>	137
7. Bartłomiej Czarski, <i>Lemmata in old-Polish armorial poetry as a manifestation of genological hybridization</i>	157
8. Elżbieta Chrułska, <i>Tres turres sunt tres arces... – The role of Toruń's coat of arms in Ulryk Schober's poetry</i>	179
9. Ewelina Drzewiecka, <i>At a cultural borderline: emblems and antiquity as main elements of the 17th century hybrid poem Sphinx Samsonica...</i>	191

10. Maria Kozłowska, *Poema de vanitate mundi of Jakub Balde. A continuation of emblematic tradition and an example of the 17th century mannerism*..... 219
11. Marcin Polkowski, *Emblematic songbooks? A union of music and image in the 17th century Dutch emblem books*..... 243

REVIEWS AND ANALYSES

1. Magdalena Komorowska, *Book series 'Lublin Old Polish Library' ...* 265
2. Justyna Kiliańczyk-Zięba, *Marian Malicki, Franciszek Cezary the Elder's Publishing House, 1616–1651. Part 1: Bibliography, 1616–1651, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2010 („Bibliotheca Iagellonica. Fontes et Studia”, vol. 17)* 269
3. Jakub Niedźwiedź, Justyna Kiliańczyk-Zięba, *Companion to Emblem Studies, ed. Peter M. Daly, New York AMS Press, INC, 2008 („AMS Studies in the Emblem”, no. 20)* 273
4. Aneta Kliszcz, *New Publications* 277

EDITIONS AND TRANSLATIONS

1. Radosław Grześkowiak, *An emblematic pompa nuptialis. A collection of „wedding symbols” from the 17th century against a background of love emblems and erudite rhetoric arguments* 287
- Notes on Authors 335

OD REDAKCJI

Emblematyka (sztuka łączenia słów i obrazów w nowe symboliczne całości) oraz emblemat (gatunek stojący na pograniczu literatury i sztuk plastycznych), jak również tendencje i formy im pokrewne stały się w ostatnim półwieczu przedmiotem uwagi uczonych o rozmaitych zainteresowaniach i specjalnościach. Emblematyka, za której oficjalne narodziny uznaje się opublikowanie przez Andreasa Alciatusa *Książeczki emblematów* w latach trzydziestych XVI stulecia, okazuje się obszarem badawczym niezwykle bogatym i płodnym, zdolnym dać zajęcie zarówno historykom literatury, sztuki i idei, jak teoretykom komunikacji, badaczom dziejów książki czy kultury materialnej.

Nie dziwi więc, że ukazują się coraz to nowe monografie i tomy zbiorowe, w których tytułe pojawia się termin „emblem”, reprinty, wydania krytyczne i współczesne tłumaczenia tomów emblematycznych. Od lat osiemdziesiątych XX wieku publikowane jest specjalistyczne pismo „Emblematica”, a badacze spotykają się na konferencjach, między innymi podczas międzynarodowych spotkań organizowanych przez the Society for Emblem Studies. Ostatnie lata przyniosły też liczne inicjatywy zmierzające do udostępnienia online katalogów i emblematycznych bibliografii, zdigitalizowanych kolekcji najbogatszych w emblemata bibliotek, przedstawienia emblematycznego dorobku poszczególnych autorów, narodów i języków.

Badania nad polską emblematyką – przede wszystkim piśmiennictwem emblematycznym – najwięcej, rzecz jasna, zawdzięczają wysiłkowi Pauliny i Janusza Pelców, których prace stanowią obowiązkowy punkt wyjścia studiów uczonych młodszych pokoleń. Świadczą o tym także artykuły zebrane w tomie oddawanym do rąk czytelników. W niniejszym zeszycie „Terminus-a” pomieszczono przede wszystkim opracowania analizujące staropolskie emblemata i oddziaływanie tradycji emblematycznej na rodzime piśmiennictwo. Znajdziemy tu między innymi teksty poświęcone kompozycjom

słowno-obrazowym o podobnej do klasycznego emblematu strukturze (Bartłomiej Czarski, Elżbieta Chrulska), przejawach myślenia emblematycznego w drukach religijnych (Iwona Słomak, Anna Paulina Pawłowska), kazaniom i epitalamiom o emblematycznych koneksjach (Dariusz Dybek, Michał Kuran, Ewelina Drzewiecka) oraz rękopiśmiennym subskrypcjom do kompozycji Vaeniusa i Hugona (Radosław Grześkowiak, Jakub Niedźwiedź). Drukujemy także oparty na obszernych badaniach źródłowych tekst o teorii i praktyce hieroglificznej (Magdalena Górka) oraz edycję emblematycznych epitalamiów (Radosław Grześkowiak). W większości opracowań zajęto się zabytkami powstałymi na terenie dawnej Rzeczypospolitej, choć w numerze znalazło się miejsce także dla tekstów o niderlandzkich śpiewnikach emblematycznych i tłumaczonym w XVII wieku na język polski poemacie niemieckiego poety Jakuba Baldego.

Justyna Kiliańczyk-Zięba



EDITORIAL NOTE

Emblematics (the art of arranging words and images in new symbolic wholes) and the emblem itself (a genre which combines literature and visual arts) as well as related tendencies and forms has become an object of attention for scholars of various interests and specialities. Emblematics, which officially began with the appearance of Andreas Alciatus *Emblemata* in the 1530s, turns out to be a remarkably rich and fertile research field, one that can provide occupation not only for historians of literature or ideas, but also theoreticians of communication, researchers of book history or material culture.

It is, therefore, no surprise that new critical editions and translations of emblematic works appear continuously and monographs or joint publications with the word “emblem” in the title are still published. A specialist journal “Emblematica” has been published since the 1980s, researchers meet at conferences or at international meetings held by the Society for Emblem Studies. Recent years brought numerous initiatives aiming at making catalogues, emblematic bibliographies, and digitalizing collections of libraries that hold largest numbers of emblem books. Also representations of the emblematic output of separate authors, nations and languages have been produced.

The research on Polish emblems – especially on emblematic writings – owes mostly to the efforts of Paulina and Janusz Pelc, whose texts are the obligatory starting point for all studies conducted by younger scholars as this volume shows very well. This issue of “Terminus” chiefly contains studies analysing Old-Polish emblemata and the influence of emblematic tradition on local writing. We present texts on textual-picture compositions of structure similar to classic emblem (Bartłomiej Czarski, Elżbieta Chrulska), on signs of emblematic ways of thinking in religious prints (Iwona Słomak, Anna Paulina Pawłowska), on sermons and epithalamia

of emblematic associations (Dariusz Dybek, Michał Kuran, Ewelina Drzewiecka) and manuscript subscriptions to compositions of Vaenius and Hugo (Radosław Grześkowiak, Jakub Niedźwiedź). We also publish a text on the theory and practice of hieroglyphs based on wide source research (Magdalena Górka) and an edition of emblematic epithalamia (Radosław Grześkowiak). The majority of these studies concentrate on texts produced in the Polish-Lithuanian Commonwealth but there are also studies dedicated to Dutch emblematic songbooks and a poem of a German poet Jakob Balde translated into Polish in the 17th century.

Justyna Kiliańczyk-Zięba



ROZPRAWY I PRZYCZYNKI





MAGDALENA GÓRSKA (Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

HIEROGLIFIK W TEORII RZECZYPOSPOLITEJ (XVII–XVIII WIEKU). ZARYS PROBLEMATYKI

Piśmiennictwo z terenu Rzeczypospolitej, począwszy od Mikołaja Reja (*Żwierzyniec*, 1562), cechuje szczególne upodobanie do „hieroglifiki”¹. Mimo postrzeganej niejednorodności ujęć teoretycznych *hieroglyphicum* traktuje się przeważnie jako formę archaiczną *symbolum* i *emblema*, nieskomplikowaną pod względem sensu i budowy, sprowadzaną najczęściej do prostego znaku symbolicznego pozbawionego elementu słownego. Teresa Michałowska zrekonstruowała staropolską definicję na podstawie dawnych retoryk i poetyk w sposób następujący: „obraz (*pictura*) jakiejś rzeczy, stanowiący jej znak (*signum*) na podstawie zwyczaju, ustanowienia (*ex instituto*), a nie zgodnie z naturą” lub „utwór zawierający znak (*signum*, *nota*) jakiejś rzeczy albo związany z ową rzeczą w sposób naturalny, albo oznaczający tę rzecz na podstawie umowy”².

Niniejszy artykuł daleki jest od ujęcia monograficznego. Podstawowym jego celem jest konfrontacja podanych formuł z obszerniejszym materiałem źródłowym (zob. aneks) oraz aktualnym stanem wiedzy na temat sposobów wykorzystania egipskich hieroglifów w kulturze XVI–XVIII wieku³. Pod-

¹ Zob. J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 53–54, 89 i n.

² T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 174.

³ Zob. m.in. E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen 1961; L. Dieckmann, *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol*, Washington 1970; *Egyptomania: Egypt in western art, 1730–1930*, ed. J.M. Humbert, M. Pantazzi, C. Zeigler, Paris 1994; D. Syndram, *Die Ägyptenrezeption unter August dem Starken. Der „Apis-Altar” Johann Melchior Dinglingers*, Mainz am Rhein 1999; *The Wis-*

jęto w nim również zagadnienie stapiania się hieroglify z emblematem i symbolem w konsekwencji szczegółowych rozwiązań teoretycznych, także definicji osiemnastowiecznych, w których hieroglify zyskał nowy status za sprawą połączenia inspiracji hermetycznych z odkryciami archeologii⁴. W nowożytnych dziejach hieroglify za kluczowe zagadnienie uznaje się utożsamienie hieroglify z literami, któremu kres położyły dopiero badania Jeana-François Champolliona. Wyprowadzona ze źródeł greckich teoria zyskała neoplatonicką interpretację skoncentrowaną na pojęciu mądrości, inspirując w sposób szczególny badania nad sztuką pamięci i językiem uniwersalnym⁵. Stąd uwaga badaczy gatunków symbolicznych nie koncen-

dom of Egypt: Changing visions through the ages, ed. P. Ucko, T. Champion, London 2003; *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, hrsg. A. Assmann, J. Assmann, München 2003 („Archäologie der literarischen Kommunikation”, t. VIII); J.S. Curl, *Egyptian revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, New York 2005.

⁴ Zob. K.L. Cope, *Directions to signify Exploring the Emblems of Enlightenment Allegory*, [w:] *Enlightening Allegory: Theory, Practice, and Contexts of Allegory in the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries*, ed. idem, New York 1993, s. 171–218; M. Bath, *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*, London–New York 1994, s. 255–264; P.M. Daly, *What Happened to English Emblems During the Eighteenth and Nineteenth Centuries?*, [w:] *The Telling Image: Explorations in the Emblem*, ed. A.L. Bagley, E.M. Griffin, A.J. McLean, New York 1996, s. 227–251; M. Young, *Emblems in Eighteenth-Century French Literature: Possible Fields of Exploration*, [w:] *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Multivalence and Multifunctionality of the Emblem. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. Proceedings of the 5th International Conference of the Society of Emblem Studies*, hrsg. W. Harms, D. Peil unter Mitarbeit von M. Waltenberger, Teil I, Frankfurt am Main 2002, s. 211–228.

⁵ Zob. m.in. L. Dieckmann, *op. cit.*; M.V. David, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles et l'application de la nation de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris 1965; C.F. Brunon, *Signe, figure, langage. Les Hieroglyphica d'Horapollon*, [w:] *L'Emblème à la Renaissance*, éd. Y. Giraud, Paris 1982, s. 29–47; M. Fumaroli, *Hieroglyphes et lettres. La „Sagesse mystérieuse des anciens” au XVIIe siècle, „XVIIe siècle”* XL, 1988, nr 158, s. 7–20; G.F. Strasser, *Lingua Universalis. Kryptologie und Theorie der Universalssprachen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988; C. Balavoine, *Le modèle hiéroglyphique à la Renaissance*, [w:] *Le modèle à la Renaissance*, études réunies et présentées par C. Balavoine, J. Lafond, P. Laurens, Paris 1986, s. 209 i n.; eadem, *De la perversion du signe égyptien dans la langage iconique de la Renaissance*, [w:] *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, éd. Ch. Grell, Paris 2001, s. 27–48; U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł. W. Soliński, przedmowa J. Le Goff, Gdańsk–Warszawa 2002, s. 155 i n.; J. Dębowska, *Badania nad pismem egipskim w XIX wieku*, [w:] *Hieroglify pisanie dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantycznej. Studia*, red. W. Szturc, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2007, s. 29–52.

trowała się wyłącznie na opisie przejawów preemblematyki, do której zaliczone zostały dzieła Francesca Colonna (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499) i Horapolla (*Hieroglyphica*, 1505)⁶. Nad rolą hieroglifiki zastanawiano się w szerszym kontekście przejmowania elementów tradycji (także średniowiecza, między innymi heraldyki i bestiariuszy) oraz wspólnej gatunkom symbolicznym adaptacyjności i marginalności, której przypisuje się obecnie większe znaczenie niż definicjom pochodzącym z traktatów i podręczników⁷. Brak lemmy (nie był to stały element definicji) nie stał na przeszkodzie, by przykłady hieroglifików włączać w porządkowane za pomocą pojęć moralnych i cnót indeksy kompendiów retorycznych i ikonologii. Motywy obrazowe hieroglifiki i emblematyki, dalekie od ilustracyjności w rozumieniu współczesnym, podporządkowywano tym samym określeniom ogólnym, które w konstrukcji emblematycznej pełniły rolę toposu, miejsca wspólnego lub komentarza części słownej⁸. Przykładem zacierania różnic między gatunkami symbolicznymi na skutek praktyki indeksowania⁹ mogą być na gruncie polskim dwa utwory nazwane *Hieroglyphicum*, napi-

⁶ Por. Horapollon, *Hieroglify*, przeł. i komentarzem opatrzył J. Kroczał, wstęp J. Sokolski, Wrocław 2003 (tu obszerna literatura przedmiotu); F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream*, transl., introduction J. Godwin, London 2005. Zob. także G. Pozzi, *Les Hiéroglyphes de l'Hypnerotomachia Poliphili*, [w:] *L'Emblème à la Renaissance...*, s. 15–27; D. Russell, *Emblems and Hieroglyphics: Some Observations on the Beginning and Nature of Emblematic Forms*, „Emblematica” I, 1986, nr 2, s. 227–239; P.G. Leal, *Belles lettres: hieroglyphs, emblems and the philosophy of images*, [w:] *The international emblem: from incubula to the internet. Selected proceedings of the Eight International Conference of the Society for Emblem Studies, 28th July – 1st August, 2008, Winchester College*, ed. S. McKeown, Cambridge 2010, s. 97–111.

⁷ Zob. m.in. D. Peil, *On the Question of a Physiologus Tradition in Emblematic Art and Writing*, [w:] *Animals in the Middle Ages: A Book of Essays*, ed. by N.C. Flores, New York–London 1996, s. 103–130; *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500–1700*, ed. P.M. Daly, J. Manning, New York 1999; M. Kiefer, *Ex mysticis Aegyptiorum literis. Überlegungen zum Verhältnis von Emblematik und Hieroglyphenkunst*, [w:] *Hieroglyphen...*, s. 191–219; A. Rolet, *Aux sources de l'emblème: blasons et devises*, „Littérature” 2007, nr 145, s. 53–78; P.M. Daly, *Emblem Theory: Modern and Early Modern*, [w:] *Companion to Emblem Studies*, ed. idem, New York 2008, s. 46–47; D. Russell, *Emblems, frames, and other marginalia: defining emblematic*, „Emblematica” XVII, 2009, s. 1–40.

⁸ Por. idem, *Illustration, Hieroglyph, Icon: The Status of the Emblem Picture*, [w:] *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik...*, Teil I, s. 73–90.

⁹ Por. J. Sokolski, *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 68; idem, *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny. Barokowa księga natury*, Wrocław 2000, s. 83; J. Pelc, *op. cit.*, s. 53–54; M. Górńska, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kom-*

sane w 1605 roku w kolegium jezuitów w Braniewie. Od *Emblema* różniły się zamieszczonym poniżej opisem motywu symbolicznego określeniem cnoty (*Prudentia, Iusticia*)¹⁰. Zbliżoną konstrukcję (pojęcie ponad kartuszem z motywem) zastosowano w emblematycznym zbiorze Hieronima Bildziukiewicza *Divi tutelaris patrii Casimiri insigne virtutum hieroglyphicis emblematum figuris adumbratum...* (Wilno 1610), opartym na dziele Pieria Valeriano *Hieroglyphica* (1556). Wyjaśnienia erudycyjnych zestawień i fuzji gatunków upatrywać można w retorycznej *eloquentia*, przywołanej między innym w dedykacji druku *Leopardus... Henrici Firley Archiepiscopi Gnesnensis...* (1624). Publikację tę, zawierającą utwory pióra uczniów kolegium jezuitów w Kaliszu (między innymi wiersze wizualne), współtworzyły stemmatyczne miedzioryty inspirowane hieroglificznymi ikonami ze zbioru Jánoša Zsámbokyege (Joannes Sambucus, *Emblemata, cum aliquot numinis antiqui operis...*, 1564)¹¹. W szkołach jezuickich zakres i specyfikę recepcji dyktowała *Ratio studiorum* (1586 i wydania kolejne), w której hieroglifikę wymieniano jako jeden z elementów uczniowskich ćwiczeń („interpretare illud hieroglyphicum, symbolum pythagoreum, apophtegma, adagium, emblema, aenigma”)¹². Przywołany poniżej materiał wskazuje, że praktyka szkolna i erudycje retoryczne okazały się decydujące dla recepcji hieroglifiki w Rzeczypospolitej, która daleka była od inspiracji pismami hermetycznymi publikowanymi pod patronatem „wynałaczy” hieroglifów Hermesa Trismegistosa, sporadycznie notowanymi w polskich bibliote-

pendiach, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, s. 99–132.

¹⁰ *In primo... Simonis Rudnicki... episcopi Varmiensis in suum episcopatum adventu gratulationes a studiosa iuventute Collegii Brunsbergen. Societatis Iesu factae et oblatae*, Georg Schönfels, Braniewo 1605, k.nlb. 13v–15v.

¹¹ *Leopardus illustrissimi ac reverendissimi domini... Henrici Firley Archiepiscopi Gnesnensis... Gnesnensem primum Archidioecesim ingredientis ab animantibus salutatus quae Gnesnensium Archiepiscoporum stemmatibus incisa claruerunt. His musarum alumni in Collegio Karnikoviano Calisiensi Societatis Iesu accessere salutandi suffragatores, Wojciech Gedeliusz, [Kalisz] 1624. Por. m.in. kompozycję z motywem leopardusa: J. Sambucus, *Emblemata, cum aliquot numinis antiqui operis...*, Christophorus Plantin, Antwerpen 1564, k. H1v (*Quibus Respublica conservetur*). Omówienie druku Bildziukiewicza: T. Bernatowicz, „*Idea Principis Christiani*” w emblematyce około 1600 (*Z badań nad recepcją tacytyzmu w Polsce*), „*Barok*” III, 1996, nr 1 (5), s. 101–103, 113–118, il. 6–29; J. Liškevičienė, *Mundus emblematum: XVII a. Vilniaus spaudinių iliustracijos*, Vilnius 2005, s. 50–55.*

¹² *Monumenta paedagogica Societatis Iesu penitus retractata multisque textibus aucta*, editit Ladislaus Lukács S. I., t. V: *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu (1586, 1591, 1599)*, Roma 1986, s. 136, 306, 427.

kach¹³. Ze względu na specyfikę historyczną i genologiczną *hieroglyphicum*, podane w jego definicjach zasady precyzyjniej aniżeli w przypadku reguł *emblemata* i *symbolum* wskazują drogi scalania gatunków symbolicznych.

Określenie gatunku zyskało w staropolskich przekazach liczne wersje, mimo iż słowniki Jana Mączyńskiego (*Lexicon Latino-Polonorum*, 1564) i Grzegorza Knapskiego (*Thesaurus polono latino graeci...*, 1626) podawały jako poprawną formę termin *hieroglyphica*, który powtórzyli jezuita Michał Radau (*Orator extemporaneus...*, 1640) i Jan Kwiatkiewicz (*Suada civilis...*, 1672). W rękopiśmiennych retorykach i poetykach termin występuje w takim samym brzmieniu, ale jego zapisy graficzne były już dowolne i nierzadko sprzeczne z zasadami ortografii. W liczbie pojedynczej pisano najczęściej o *hieroglyphicum*, zapisując termin również w postaci: *hieroglyphicum* (na przykład Oss. 5176/I; także w druku *Institutiones rhetoricae* (1643) Adama Aleksandra Olizarowskiego), *hieroglyphicum* (na przykład Oss. 5175/I, AWil. F41-529), *hyeroglyphicum* (w zapisach z XVIII wieku: Baw. 789; PAN Kr. 1747), a nawet *chieroglyphicum* (w Baw. 477 poprawione na *hieroglyphicum*) czy wręcz *hieroglyphicum* (SLub. 537). Analogicznie w liczbie mnogiej zapis *hieroglyphica* (w jednym z rękopisów z drugiej ćwierci XVII wieku poprawiono z *hyeroglyphica* na *hieroglyphica*, AWil. F41-612) przybierał również postaci: *hieroglyphica* (np. SLub. 64), *hieroglyphica* (na przykład SLub. 292), *hyeroglyphica* (zapisy z XVIII wieku: Baw. 789; PAN Kr. 1747).

W wypisach szkolnych spotyka się także określenia *heroglyphicum* i *heroglyphica* (SLub. 297; Baw. 454; UWil. F3-2087; w UWil. F3-1812 i PAN Kr. 1747: *heroglyphica*; SLub. 537: *heroglyphica*; Oss. Pawl. 77: *pheroglyphicum*; UWil. F3-1425: *pheroglyphica*) oraz *hyeroglyphicum* (UWil. F3-2132)

¹³ *Spisek i kosztunek ksiąg Solomona Rysińskiego* zawiera dwa egzemplarze *Hieroglyphica Joan. Pierii* oraz *Hieroglyphica Aegyptiograeca* – prawdopodobnie *Arcana arcanissima. Hoc est hieroglyphica aegyptio-graeca* (b.m. dr. 1614) Michaela Maiera. Za: I. Lukšaitė, *Salomono Rysińskiego bibliotekos vilniuje sąrašas*, [w:] *Is lietuvas bibliotekų istorijos*, Vilnius 1985, s. 38, 89, 160. Informację tę zawdzięczam p. dr. hab. Radosławowi Grześkowiakowi. Na temat hieroglifyki i emblematyki w kontekście hermetycznym zob. A.J. Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Bauche, Paris 1757; A. Perifano, *Giovan Battista Nazari et Francesco Colonna: le réécriture alchimique de l'Hyperotomachia Poliphili*, „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” LXVI, 2004, nr 2, s. 241–259; S. Klossowski de Rola, *Le Jeu d'Or. Figures Hiéroglyphiques et Emblèmes Hermétique dans la littérature alchimique du XVIIe siècle*, Paris 1988, s. 8 i n.; *Emblems and Alchemy*, ed. A. Adams, S.J. Linden, Glasgow 1998.

i *hyrogliphica* (Oss. 9510/I oraz w drukowanej retoryce pijara Jana Damascena Kalińskiego¹⁴; Baw. 472 i SLub. 249: *hirogliflica*; UWil. F3-2132 błędnie: *chirogliphica*). Uwagę zwraca też notowana sporadycznie w XVII i XVIII wieku nazwa *ierogliflica* (Baw. 454), dla której – w powiązaniu z *symbola* – podano źródłosłów grecki *ἱερογλυφικά* (UWil. F3-2132; gr. *ἱερογλυφικός* – hieroglificzny). Włoskich wpływów (*geroglifico*, *geroglifici*) można się dopatrzeć w pisowni *gerogliphicum*, *geroglyphica* (AWil. F41-608; UWil. F3-1414), *gerogliphica* (PAN Kr. 1747), *carmen gerogliphicum* (UPoz. 522 I). W drugiej połowie XVII wieku popularność zyskała wersja *hieroglyphicon* (Baw. 434; PAN Kr. 1332; por. N. Caussin, *De symbola Aegyptiorum sapientia*, 1618: *hieroglyphicon*). Niekiedy używano też formy *hyrogliphia* (SLub. 537).

Względności terminu (i jego grafii) dowodzi fakt, iż w tych samych rękopisach często stosowano różne wersje zapisu (na przykład SLub. 537: *hieroglificum*, *heroglyphica*, *hierogliflica*, *hyrogliphia imagines*). Jednolitego brzmienia nie było także w utworach literackich, dokumentujących posługiwanie się określeniami *hieroglyphicon*, *hieroglyphik*, *hieroglyphicum*, *hieroglyphica*, *hierogliphica*, *hieroglyphicae notae*¹⁵. Benedykt Chmielowski w *Nowych Atenach* pisał o „hieroglifikach” i „znakach/notach hieroglificznych”¹⁶. W polszczyźnie stosowano również postaci: „hiroglifik” i „heroglik”. W pochodzących z przełomu XVII i XVIII wieku rękopiśmiennych przekazach *Hieroglifików albo Wizerunków Amoris* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego tytuł zbioru brzmiał: *Hiroglifiki albo Wizerunki Amoris* (przekaz z czwartej ćwierci XVII wieku), *Heroglifiki y Emblemata Miłosne* oraz *Emblemmata Rozne*¹⁷.

¹⁴ J.D. Kaliński, *Atomi minores insyderae eloquentiae accensae... Liber primus*, Drukarnia Pijarów, Warszawa 1718, s. 173.

¹⁵ Por. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII w. Bibliografia*, Wrocław 1981, s. 80–81, 96, 102, 135, 193 (poz. 20, 24–26, 76, 96, 212, 398).

¹⁶ B. Chmielowski, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej scyencyi pełna, na rozne tytuły, iak na classes podzielona...*, cz. 1, Paweł Józef Golczewski, Lwów 1745, s. 818–820. Por. *ibidem*, s. 820–827: „Niekture Hieroglifika”, „Inne znaki hieroglificzne z części y członkow człeka Formowane”.

¹⁷ S.H. Lubomirski, *Poezje zebrane*, t. 2: *Komentarze*, wyd. A. Karpiński, *Adverbia moralia* w oprac. M. Mejora, Warszawa 1996, s. 106. Por. A. Karpiński, *Hieroglifiki albo Wizerunki Amoris Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe – New World, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*,

Pod słowem hieroglifik/*hieroglyphicum* nie zawsze kryło się pojęcie definiowane w tekstach teoretycznych¹⁸. W szeregu druków z XVII wieku przywoływano je na określenie kompozycji symbolicznych lub erudycji mowy czy kazania, niekoniecznie hieroglificznej proveniencji¹⁹. Powszechne pojmowanie hieroglifików jako znaków literowych (por. znane także z *Dii gentium* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego określenie: *hieroglyphicae litterae*)²⁰ sprawiło, że kojarzono z nimi kompozycje z wykorzystaniem liter o charakterze rebusowym, a także alfabet obrazkowy²¹. Wynikało to z wpływu opracowań dotyczących sztuki pamięci²², choć hieroglifika

Warszawa 2009, s. 201–209. Za wskazanie przykładu i konsultację filologiczną dziękuję p. dr. hab. Radosławowi Grześkowiakowi.

¹⁸ Por. *Emblematic Variants: Literary Echoes of Alciati's Term „Emblema”: A Vocabulary Drawn from the Title Pages of Emblem Books*, compiled W.S. Heckscher, A.B. Scherman, New York 1995; P.M. Daly, *Emblem Theory...*, s. 65.

¹⁹ Por. J.W. Janicki, *Akt koronacyjny, Naiśniejszego y Naypotężniejszego monarchy Michała z Bożey łaski Krola Polskiego, Wielkiego Xiążęcia Litewskiego... opisany*, Drukarnia Dziejców Krzysztofa Schedla, Kraków 1670, k. sygn. D (opis „hieroglifików” złożonych z insygniów królewskich); A. Bzowski, *Conciones quadragesimales, ex floribus S. Scripturae, et SS. Patrum... Opus novum... nec non allegoriis, hieroglyphicis notis, orphicis sensibus, emblematicis, philosophorum et principum virorum apophthegmatibus, praesertim vero historicis exemplis ad Ethicam Christianam formandam refertum...*, Anton Bötzer, Köln 1613.

²⁰ M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i przekład K. Stawicka, Wrocław 1972, s. 276.

²¹ Por. J. Krasicki, *Poema hieroglyphicum serenissimo... Sigismundo III... Poloniae Regi...*, b.m.dr. 1593; M. Lubomirski, *Illustriss. et Reverendiss. D.D. Petro Tilicki, Episcopo Cracovien... Felicem primum in sui episcopatus ingressum, Hieroglyphico Tetratechno...*, Mikołaj Lob, Kraków 1607; J.J. Kramer, *Vladislaus Rex in Hieroglyphisches Figuren versetzt*, Georg Rhete, Gdańsk 1635; S. Podkostelsky, *Omne trinum perfectum seu triplex perfecta metrica adgratulatio quarum... Regi Polonorum Vladislao IV. prima Cracoviae ad solennem coronationem pro felici auspicio votivo gratulatoria*, Georg Rhete, Gdańsk 1636; J. Sithman, *Hieroglyphica exequialia Reverendissimi, Illustrissimi, et Celsissimi Principis Bogislai XIV, in-chlyti Ducis Pomeraniae, antiquae illustrissimae stirpis... ad fati et aevitatis memoriam erecta et declarata*, Johann Valentin Rhete, Stettin 1654. Zob. A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*, Wrocław 1979, s. 162, 171, il. 71, 76; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 110, 137 (poz. 125a, 126, 217); P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 193.

²² Zob. C. Balavoine, *Hieroglyphes de la mémoire. Émergence et métamorphose d'une écriture hiéroglyphique dans les arts de mémoire du XVIe et du XVIIe siècle, „XVIIe siècle” XL*, 1988, nr 158, s. 51–63; W. Neuber, *Imago und Pictura. Zur Topik des Sinn-Bilds im Spannungsfeld von Ars Memorativa und Emblematik (am Paradigma des „Indianers”)*, [w:] *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, hrsg. W. Harms, Stuttgart 1990, s. 245–261;

nie miała na tym polu wyłączności. W rozumieniu współczesnych kompozycji z „hieroglificznie” potraktowanymi literami bywały również „symbolami”²³.

Ujawnianym źródłem repertuaru motywów egipskich (na przykład sfinks, piramida, obelisk) była przeważnie *Hieroglyphica* Pieria Valeriano²⁴, należąca do najpopularniejszych kompendiów w polskich bibliotekach prywatnych i zakonnych, znana także z odpisów (LSem. 55). Nie bez znaczenia był tu zapewne kontekst polski (księgę 42: *Arma* autor dedykował Mikołajowi Radziwiłłowi)²⁵. Opracowanie było pozbawione wykładu teoretycznego (w dedykacji dzieła Kosmie Medyceuszowi egipskie hieroglifyki scharakteryzowano jako odpowiadające literom figury zwierząt i rzeczy, za pomocą których kapłani zapisywali tajemnice natury i nauk)²⁶, przykłady podane przez Włocha (nierzadko opatrzone inskrypcją) określano stąd rozmaicie, także słowem *symbolum* (por. „Hieroglifica et Aegyptiorum symbola”: Baw. 452), odnoszonym również do tradycji egipskiej (por. „Aegyptiorum geroglyphicus” i „Aegyptiorum symbola”: Oss. 1170/I). Symbolami

W.E. Engel, *Mnemonic Emblems in the Humanist Discourses of Knowledge*, [w:] *Aspects of Renaissance...*, s. 125–142; G.F. Strasser, *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel: Johannes Buno und Johann Justus Winckelman*, Wiesbaden 2000; idem, *Johannes Bunos mnemotechnische Verfahren*, [w:] *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, hrsg. J.J. Berns, W. Neuber, Wien 2000, s. 639–660; J. Assmann, *Hieroglyphen als mnemotechnisches System. William Warburton und die Grammatologie des 18. Jahrhunderts*, [w:] *Seelenmaschinen...*, s. 711–724; L. Bolzoni, *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, transl. J. Parzen, Toronto 2001; U. Kocher, *Imagines und picturae. Wissenorganisation durch Emblematik und Mnemonik*, [w:] *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*, hrsg. T. Frank, U. Kocher, U. Tarnow, Berlin 2007, s. 31–45.

²³ Tak określił je w dedykacji B. Rudomicz, *Fascia candida. Heroicorum fascium Illustrissimo Domus Lezeniana, D. Thomae in Lezenice Lezenski...*, *Episcopo Chelmensi...*, Druкарnia Akademicka, Zamość 1659, k. sygn. A2v. Por. J. Pelc, *op. cit.*, s. 183.

²⁴ Por. D.F. Madterni, *Obeliscus honoris, virtuti et eruditioni VV. DD. XV primae laureae candidatorum. Dum... per... Sebastianum Taralicz...*, *cum symbolis et hieroglyphicis... erectus*, Jakub Mościcki, Kraków 1673; *Sphinx Samsonica de illustrissima Ursinorum Sarmaticorum se Ravitarum et Duninorum gente...*, Jan Rossowski, Warszawa 1628; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 149, 193 (poz. 257, 398).

²⁵ S. Rolet, *Genèse et composition des Hieroglyphica de Pierio Valeriano. Essai de reconstruction*, [w:] *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno di Belluno, 5 novembre 1999*, a cura di P. Pellegrini, Firenze 2001, s. 211–244.

²⁶ G.P. Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii...*, b.dr., Basel 1556, k. sygn. *3v.

nazywano zarazem hieroglifiki Horapolla, w praktyce szkolnej znane głównie z dzieła Nicolasa Caussina (*De symbolica Aegyptiorum sapientia*, 1618; por. UWil. F3-2126; AWil. F255-1469)²⁷. Francuski jezuita, podobnie jak wspomniany Kircher i wielu innych siedemnastowiecznych autorów, określał hieroglifiki słowem *symbola*. Jezuita Maximilian van der Sandt (Sandaeus) wyjaśniał to słowami: „conveniunt hieroglyphica cum emblematis, aenigmatis et parabolarum signis in ratione simboli: sunt enim omnia imagines, notae, figurae, icones, quae aliud exprimunt, aliud significant”²⁸.

W jednej z retoryk z połowy XVII wieku, w której przywołane zostały nazwiska Caussina i Pieria Valeriano, nazwą *symbola* proponowano określić prócz hieroglifików *emblemata* (UWil. F3-2237). Piśmiennictwo XVII wieku dokumentuje także inną praktykę – łączenia z hieroglifikiem dzieł publikowanych jako zbiory impres i symboli. Dla autora herbarza Szymona Okolskiego autorami hieroglifików byli, oprócz Horapolla i Pieria Valeriano, Giovanni Battista Pittoni (*Imprese di diversi principi, duchi, signori...*, 1562) oraz Gabriele Simeoni (*Le imprese heroiche et morali...*, 1559), zaś w notatkach retorycznych z końca XVII wieku reprezentantem nauki hieroglificznej (*scientia hieroglifica*) jest także Giovanni Ferro (*Teatro d'imprese...*, 1623)²⁹. W praktyce literackiej „hieroglifik” bywał motywem adaptowanym z różnego typu źródeł o charakterze symbolicznym. W dwujęzycznym zbiorze emblematów Sebastiana Jana Piskorskiego *Flores vitae B. Salomeae* (1691) *hieroglyphicon* – wyobrażenie wraz z lemmą – napisem współtworzą *icon* – obraz, zestawiony z *epigramma* – rymem³⁰.

²⁷ Pierwsza książka Caussina dot. symboliki była zatytułowana *Electorum symbolorum et parabolarum historicarum syntagmata... Polyhistor symbolicus...* (Romain de Beauvais, Paris 1618). Wydawano ją następnie z niewielkimi zmianami pt. *Symbolica Aegyptiorum sapientia* (Johann Jost, Paris 1634 i wyd. n.), *De symbolica Aegyptiorum sapientia* (Johann Kinckius, Köln 1631 i wyd. n.) oraz *Polyhistor symbolicus* (Johann Kinckius, Köln 1623 i wyd. n.). Popularnością cieszyło się także dzieło Caussina *Eloquentiae sacrae et humanae parallela libri XVI* (Sebastien Chappelle, Paris 1619). Omówienie szczegółowe: *The Jesuit Series, Part one (A-D)*, ed. P.M. Daly, G.R. Dimler, Montreal 1997, s. 109 i n.

²⁸ M. Sandaeus, *Symbolica ex omni antiquitate sacra, ac profana in artis formam redacta...*, Johann Theobald Schönwetter, Mainz 1626, s. 428.

²⁹ S. Okolski, *Orbis Polonus, Splendoribus caeli... condecoratus in quo antiqua Sarmatarum gentilitia, pervetustae nobilitatis Poloniae insignia, vetera et nova indigenatus meritorum praemia et arma specificantur et relucet*, Franciszek Cezary, Kraków 1641, t. I, s. 15, 309; UWil. F3-2214, k. 116.

³⁰ Por. A. Kozak, *Związki literacko-obrazowe w utworze S. Piskorskiego „Flores Vitae B. Salomeae”*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Symposiumu Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Aka-*

„Hiroglifiki” (także opatrzone lemmą) przywoływane przez Lubomirskiego były odpowiednikami egzemplów moralnych i politycznych pod względem schematu ikonograficznego – także wyobrażeń alegorycznych („hiroglicznym obrazem” było przedstawienie *Kalumnie Apellesa*)³¹. W retoryce powstałej w 1646 roku w kolegium jezuitów w Lublinie zdefiniowano łącznie hieroglifik i emblemat, określenie *symbolum* stosując w przykładach (Oss. 9510/I). Podobne niekonsekwencje mogły mieć źródło w przekonaniu o wspólnej naturze symbolicznej *hieroglyphica* i *emblemata*, charakteryzowanych przez *ingeniosae picturae* (por. AWil. F41-612, UWil. F3-2209).

Na kartach opracowań szkolnych odnaleźć można definicje, w których hierogliczność (sprowadzoną do symboliki zwierzęcej) określano jako kategorię emblemy (BN akc. 2013; PAN Kr. 557), a *hieroglicum* definiowano jako odpowiednik *emblema seu symbola* (UWil. F3-1426) lub *emblematicum*, utożsamienie to czerpiąc z popularnego kompendium Filippa Picinello *Mundus symbolicus...* (1681), akcentującego rolę symboli (por. UWil. F3-646). Wskazać można również opracowania, w których terminem nadrzędnym jest *symbolum* (na przykład UWil. F3-2109) lub stawia się znak równości między symbolem i hieroglifikiem („hieroglyphia sive symbola”: BN II 6762). Być może była to jedna z przyczyn, dla których pomijano niekiedy *hieroglyphicum* w prezentacji gatunków symbolicznych (por. UWil. F3-1521). Nadrzędne mogły tu być także negatywne konotacje enigmatyczności w opracowaniach szkolnych oraz w krytyce literackiej końca wieku XVII i kolejnego stulecia. Z enigmy wyprowadzono większość argumentów przeciw symbolice³². W teorii dopuszczano tworzenie *aenigma* z pomocą hieroglifiku (Jan Kwiatkiewicz, *Eloquentia reconditor...*, 1669)³³, kojarzono stąd *hieroglyphicum* z *aenigmata picta* (Oss. 736/I;

demii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r., red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 113–128.

³¹ S.H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, wyd. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2006, s. 43 (II 27), 79 (IV 74), 107 (VI 24): „na ten hiroglifik takowe przydał był lemma”, 155 (VIII 35). Por. A. Karpiński, *op. cit.*, s. 201–209.

³² Zob. przyp. 4. Por. J.F. Groulier, *Monde symbolique et crise de la figure hiéroglyphique dans l'oeuvre du Père Ménestrier, „XVIIe siècle” XL, 1988, nr 158, s. 93–108; P.M. Daly, Emblem und Enigma. Erkennen und Verkennen im Emblem, [w:] Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg, 4.–7. Januar 1996, hrsg. D. Peil, M. Schilling, P. Strohschneider, Tübingen 1998, s. 325–349; E. Cook, *The Figure of Enigma: Rhetoric, History, Poetry*, „Rhetorica” XIX, 2001, nr 4, s. 349–378.*

³³ J. Kwiatkiewicz, *Eloquentia reconditor, ubi pleraq. mira ad argumento...*, Drukarnia Kolegium Jezuitów, Poznań 1669, s. 635–636.

UWil. F3-2209; UWil. F3-2482) lub utożsamiano z kategorią symbolu określaną *symbola aenigmatica* (UWil. F3-2126).

W siedemnastowiecznych opracowaniach drukowanych często nie podawano definicji hieroglifiku, określano jednak kontekst zastosowania gatunku w praktyce literackiej i oratorskiej. W poetykach gatunek wspomniany był w omówieniach epigramatu (np. UWil. F3-2277) lub pośród wierszy kunsztownych typu *gryphus* czy *cancrinus* (na przykład UWil. F3-646; Oss. 736/I, BCz. 2373 I), w kompendium Antoniego Szulca bezpośrednio w dziale *Poesis aenigmatica*³⁴. W opracowaniach z pierwszej połowy XVII wieku zauważano pokrewieństwo sposobów wykorzystania hieroglifiku i adagium (AWil. F41-612; UWil. F3-2126). W drukowanych podręcznikach praktyki oratorskiej przeznaczeniem gatunku były erudycje mów okolicznościowych. Radau przywołał go w *Orator extemporaneus* w wykładzie retorycznej inwencji (*inventio*) oraz zewnętrznych miejsc wspólnych (*loci extrinseci*), akcentując zastosowanie *hieroglyphica et symbola* w mowach pogrzebowych³⁵. Olizarowski pisał o hieroglifiku przy okazji *exordium*, zaś Kazimierz Kojałowicz w *Institutionum rhetoricarum* (1654) cytował przykłady z *Hieroglyphica* Pieria Valeriano pośród *eruditiones* przeznaczonych do oracji ślubnych i epitalamiów³⁶. W rękopiśmiennych retorykach pisano niekiedy wprost o erudycjach hieroglificznych (*eruditiones hieroglificis*: UWil. F3-2214). W pochodzącym z połowy XVII wieku skrypcie szkolnym hieroglifik wraz z symbolem służył eksplikacji i głoszeniu „virtutes, facta, honores etc. sancti vel personae cuius natalis celebratur” (PAN Kór. 605).

W retorykach rękopiśmiennych XVII i XVIII wieku definicje gatunków symbolicznych najczęściej przedstawiano przy okazji omówienia *loci extrinseci*. Informacje o nich znajdują się w dziale *Inventio* – pośród źródeł erudycji (*fontes eruditionis*), w tym erudycji historycznej (*eruditione historica*)

³⁴ A. Szulc, *Orbis quod vult in obiectis centum scientiarum*, David Friedrich Rhete, Gdańsk 1682, s. 140: „cum gryphis, seu obscuri sermonis propositionibus, atque inscriptionibus emblematum, hieroglyphicorumque”.

³⁵ M. Radau, *Orator extemporaneus, seu artis oratoriae brevium bipartitum, cuius prior pars praecepta continet generalia, posterior praxim ostendit in triplici dicendi genere praesertim demonstrativo...*, Dziedzice Franciszka Cezarego, Kraków 1666, s. 9, 348.

³⁶ A.A. Olizarowski, *Institutiones rhetoricae conscriptae*, Gregor Hanlin, Ingolstadt 1643, s. 58; K.W. Kojałowicz, *Institutionum rhetoricarum. Pars Secunda De Modis Particularibus, Orationum in Republica nostra frequentiorum, subiectis praxibus, sententijs ac eruditionibus ijs deseruientibus...*, Drukarnia Akademicka, Wilno 1654, k.nlb. 70v-71v, 87.

(AWil. F41-612). Zastosowanie hieroglifyki w dowodzeniu i argumentacji dokumentują definicje pomieszczone w działach *Argumentationum modi* (np. UWil. F3-2482) czy *De modo inveniendi argumenta* (np. AWil. F41-608). O gatunku pisano również jako o źródle akuminów³⁷. Sarbiewski (*De acuto et arguto, Dodatek. O figurach myśli jedna księga*) wzmiankował hieroglifyk w rozważaniach na temat wytwornego żartu (*De urbanitate*)³⁸, zaś Kwiatkiewicz w *Suada civilis* wskazał przydatność *hieroglyphicum* i *symbolum* (tym pojęciem posługiwał się chętniej) w opracowaniu *acumen* wywiedzionego z *loci i stemmata*³⁹. W części teorii retorycznej zwanej *dispositio* informacje o hieroglifyki (także o emblemacie i symbolu) przekazywano wśród sposobów formułowania *exordium* (na przykład UWil. F3-2087) oraz propozycji alegorycznej (*propositio allegorica*), omawianej także przy okazji inwencji (por. UWil. F3-1409; AWil. F255-1469). W drugim przypadku (obok *inscriptions, artefacta, apologos, pictura*) służyć mógł „ad leges morum gentium, ceremonias in sacrificijs, nuptijs, sepultura, triumphis inaugurationibus, sanas magistratuuum [...] formas” (PAN Kr. 1747). *Hieroglyphica* wymieniano również w omówieniu części *peroratio* zwanej rozszerzeniem – *amplificatio* (por. UWil. F3-2162; PAN Kór. 600) oraz figury amplifikacyjnej określanej wyjaśnieniem (*explicatio*, na przykład UWil. F3-2162). Podobnie jak w przypadku symboli i emblematów, przydatność hieroglifyki widziano w analizach sposobu dyspozycji za sprawą rozbudowania okresu retorycznego – przez poprzednik i następnik („per prothasim et apodosim”, na przykład UWil. F3-2087; ŁLub. 3). W dziale *elocutio* mowa była o hieroglifyki przy okazji ozdobności (*ornatum*) mowy (na przykład AWil. F17-213, k. 168v). Właściwym mu rodzajem wypowiedzi była mowa popisowa (*genus demonstrativum*) (AWil. F41-612, UWil. F3-2209) stylem – *stilus eruditus* (UWil. F3-2260)⁴⁰.

³⁷ Por. E. Ulčínaitė, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Wrocław 1987, s. 59, 63–65.

³⁸ M.K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław–Kraków 1958, s. 218 [437]. Por. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy jako genus jocosum*, [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. I. Opacki, przy współdziałaniu B. Mazurkowej, Katowice 2002, s. 75–83.

³⁹ J. Kwiatkiewicz, *Suada civilis huius aevi generis et nostratis politiae ingenio... accommodata...*, Drukarnia Kolegium Jezuitów, Kalisz 1672, s. 37.

⁴⁰ B. Nadolski, *Wokół nauki o stylach w jezuickich retorykach*, „Pamiętnik Literacki” LIV, 1963, z. 3, s. 86–87.

Pomimo zastrzeżenia jezuita Stanisława Pączkowskiego, że hieroglifyki ze względu na enigmatyczność słabiej odpowiadają potrzebom polskiego szlachcica (UWil. F3-2162: „Haec inferius ad materias Polono Equiti necessarias suggeram”), dostrzegano ich przydatność w mowach wygłaszanych po polsku („maxime serviunt in ora[ti]o[ni]bus polonicis, uti redditorijs serti, funebribus et votis”: AWil. F9-295). Wymieniano je także w kontekście inwencji kazań (na przykład AWil. F41-529; UWil. F3-1421), zaliczając *Hieroglyphica* Pieria Valeriano do kompendiów kaznodziejskich. Miał na to niewątpliwie wpływ przypisywany hieroglifykom sens sakralny (por. SŁub. 64)⁴¹, powszechne było bowiem przekonanie o świętości egipskich liter (na przykład AWil. F41-530) lub symboli (*sacrae literae seu symbola*: LSem. 64) zdobiących święte pomniki (*sacra monumenta*: AWil. F41-612), obrazy i rzeźby („*imagines sacrae*: AWil. F41-608; *sacra sculptura*: UWil. F3-1421; por. *figura pia*: AWil. F9-295). W kolegiach zakonnych wymieniano hieroglifyk również w kontekście kryptografii (*criptographia hieroglyphica*), posługując się opracowaniem Kwiatkiewicza *Eloquentia reconditor* (1669), opartym niewątpliwie na powstałych kilka lat wcześniej pracach współbraci: Athanasiusa Kirchera (*Polygraphia nova et universalis...*, 1663) i Gaspara Schotta (*Schola stenographica...*, 1665)⁴².

Prezentacja gatunku wiązała się najczęściej z określeniem tajemniczości znaczeń, niekiedy przez wskazanie podobieństwa *hieroglyphicum* do enigmy (na przykład AWil. F41-530; UWil. F3-1409: tu mowa o podobieństwie do *aenigma reale*) lub jego enigmatycznej specyfiki (por. określenie *res aenigmatica*: AWil. F41-530). Przymiotnikiem szczególnie często przywoływanym w opisach był *occultus*. Tajemny był znak („character quida[m] occultus”: na przykład UWil. F3-2117; SŁub. 3), przede wszystkim zaś hieroglifyczne malowidło lub figura (na przykład *pictura occulta*: UWil. F3-1392; *occultae figurae*: Oss. 9510/I), wyrażające tajemnicę słów (na przykład *verborum mysterium*: UWil. F3-2117; *mysterium scripturae*: SŁub. 3) i nauk⁴³. W definicjach hieroglifyku pojawiały się także słowa *arcana* (na przykład Baw. 454; por. *arcana philosophiae*: AWil. F41-612; *arcana sacerdotis*: AWil. F9-19) i *obscurus* (na przykład „obscuram [...] doctrinam contegentes”: PAN Kr. 1332). W *Nowych Atenach* Chmielowskiego mowa

⁴¹ Por. W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005.

⁴² J. Kwiatkiewicz, *Eloquentia reconditor...*, s. 37 i n. Por. Baw. 474, k. 11v. (*criptographia per hieroglyphica et symbola*).

⁴³ A. Szulc, *op. cit.*, s. 149.

o „ciemnościach egipskich alias hieroglificznych tajemnicach”, „sciencyi tajemnej”, utajeniu, zasłonach i umbrach (łac. *umbra* – cień). Formowanie imaginacji *per hieroglyphica* w opracowaniu proboszcza firlejowskiego służyło ukryciu „jakiego misterium w pałacu, w ogrodzie”⁴⁴. Tajemniczość hieroglifiki wiązała się z genezą gatunku i jego zastosowaniem. Pojawiająca się w omówieniach emblematyki *obscuritas* dotyczyła przede wszystkim relacji elementu obrazowego i słownego w kompozycji, nie zaś znaczenia przedstawienia⁴⁵.

Enigmatyczność i tajemniczość wyjaśniano przeważnie egipską genezą gatunku, określanego niekiedy bezpośrednio zwrotem *hieroglyphica aegyptiora* (UWil. F3-2087). Egipskie hieroglifiki wyobrażano w świątyniach i pałacach królewskich (UWil. F3-1421), na obeliskach i piramidach (SLub. 297), służyły zaś one uczonym i kapłanom do zapisywania skrywanych doktryn moralnych (PAN Kr. 1747) i tajemnic filozofii (SLub. 55; „arcana [...] doctrina”: UWil. F3-2126; por. AWil. F17-213; UWil. F3-2103). Najczęściej odnoszono je do niesprecyzowanej wiedzy o sprawach *sacrum*, czasem również do astrologii⁴⁶ lub geometrii (SLub. 537). Zatajając przed wiernymi i pospółstwem swoją wiedzę, kapłani i uczeni egipscy za pomocą hieroglifików zyskiwali podziw dla swej mądrości i aurytety (na przykład AWil. F41-612; UWil. F3-2126), sama zaś wiedza znajdowała ochronę przed profanacją (UWil. F3-2132). W Egipcie hieroglifiki były świętymi literami mającymi źródło w wyobrażeniach bogów („sacrae literae [...] ex figuris sacrorum Dijs animalium”: PAN Kr. 1332). Wprowadzono podział Klemensa Aleksandryjskiego (*Stromates*) na *hieroglyphica aperta, imitativa i aenigmatica* (PAN Kr. 1332)⁴⁷. Kontynuację

⁴⁴ B. Chmielowski, *op. cit.*, cz. 1, s. 818–820; cz. 3, s. 827. *Umbra* należała do szerszego repertuaru symbolicznego, por. A. Nieszporkowicz, *Gryphus domus Orwinoviae honori funerali... Ioannis Alexandri... Otwinowski... inter mortuales illustres umbras XII. symbolis adumbratus et illustratus...*, Typis Clari Montis Częstochoviensis, [Częstochowa 1693]; A. Malczewski, *Umbra ligatae praecursio solutae eloquentiae...*, Drukarnia Kolegium Jezuitów, Poznań 1747.

⁴⁵ Por. P.M. Daly, *Emblem und Enigma...*, s. 339.

⁴⁶ A. Temberski, *Via Appia ad eloquentiae lauream... seu facilis modus proficiendi in rhetoricis...*, Drukarnia Kolegium Jezuitów, Poznań 1712, s. 291.

⁴⁷ Omawiany był w opracowaniach jezuitów: M. Sandaeus (van der Sandt), *Symbolica ex omni antiquitate sacra, ac profana in artis formam redacta...*, Johann Theobald Schönwetter, Mainz 1626, s. 428; G. Pelletier, *Reginae palatium eloquentiae primo quidem a R.R. P.P. Societatis Iesu, in Gallia, exquisito studio, et arte magnifica, exstructum...*, Jean Aimé Candy, Lyon 1657, s. 160.

egipskiej hieroglifiki widziano w Grecji i tradycji hebrajskiej (powołując się na autorytet Diodora Sycylijskiego, hieroglifiki przedstawiono w kontekście *Aesopes symbola*: UWil. F3-2132). W określaniu szczegółów definicji powoływano się także na Rzymian (Baw. 476). Najdalej w prezentacji historycznej poszedł Chmielowski, stwierdzając w zgodzie ze wskazaniem współczesnej mu nauki: „Hieroglifików oprócz Egipcjanów mieli usum et notitiam Grecy, Murzyni i Rzymianie, swoje znaczyli pieniądze, a teraz najbardziej obserwują Chińczykowie i Brachmani”⁴⁸. Komentatorzy ograniczali się niekiedy do hieroglificznej tradycji tworzonej przez wspomniane opracowania Horapolla, Pieria Valeriano i Caussinusa (na przykład AWil. F41-612).

W polskich opracowaniach utrwalony był grecki źródłosłów pojęcia (na przykład „Hieroglyphica ex graecis vocibus deducuntur”: AWil. F255-1469). Nazwę gatunku wyjaśniano na podstawie słów *geros* (gr. γερως, odpowiednik łac. *sacer* – święty) i *glyphis* (gr. γλυφός – nacięty, dłuto; „odpowiednik” łac. *caelare* – ryć, zdobić) w rozumieniu rzeźbienia słowa i wykonywania świętej płaskorzeźby („caelare, seu sculperre uno verbo sacra caelatura”: UWil. F3-2087). Łacińskimi odpowiednikami *hieroglyphicum* były „sacra et mysteriosa scriptura sive sculptura sive caelatura seu imagines figuratae” (PAN Kr. 1332), *sacra sculptura seu figura* (Kór. 600) lub po prostu *scriptura* (SŁub. 537).

Do kluczowych zagadnień definicji hieroglifiki należało określenie relacji gatunku wobec obrazu bądź pisma. W materiałach z terenu Rzeczypospolitej identyfikacja hieroglifiki z egipskimi literami miała wsparcie leksykografów. Dla Mączyńskiego *hieroglyphica* to „sacre literae Aegyptiorum quibus Aegyptij utebantur figuris scilicet animalium pro literarum utentium”⁴⁹. Knapski podawał definicję: „Hięrogllyphica, -orum. Hieroglyphicae literae, gr. pismo tajemne”⁵⁰, co w późniejszym wydaniu sko-

⁴⁸ B. Chmielowski, *op. cit.*, cz. 1, s. 819–820.

⁴⁹ J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonorum*, edidit R. Olesch, Köln–Wien 1973 (reprint wyd. Johann Daubmann, Königsberg 1564), k. 156 [s. 311].

⁵⁰ G. Knapski, *Thesaurus polono latino graeci... Tomus Secundus latino polonicus...*, Franciszek Cezary, Kraków 1626, s. 338. Ta sama def. w idem, *Thesauri polonolatinograeci... Editio secunda correcta et aucta*, Franciszek Cezary, Kraków 1644, s. 349; idem, *Thesauri polonolatinograeci... Tomus secundus latino polonicus... Editio quarta correcta et aucta*, Drukarnia Kolegium Jezuitów, Poznań 1687, s. 301. W edycji z 1621 roku brak określenia, podobnie w G. Knapski, *Synonyma seu dictionarium polono latinum*, Franciszek Cezary, Kraków 1649. Por. P. Dasypodius (Rauchfuss), *Dasypodius Catholicus, Hoc est, dic-*

rygowano jako: „Pismo święte”, w edycji osiemnastowiecznej zaś: „Pismo tajemne, eine Bildnißschrift” – pismo obrazowe⁵¹. Podobne definicje spotkać można w wielu kompendiach. Antoni Szulc zaliczył hieroglify wraz z symbolami i znakami heraldycznymi do liter historycznych. Słowniki upowszechniały również pogląd o podobieństwie (bez utożsamienia) hieroglifików do *emblemata* i *mythologiae*⁵². W polskich retorykach zdarzały się wprawdzie jednoznaczne sądy typu „Hieroglyphica erant litterae Aegyptiorum” (UWil. F3-2126), przeważały jednak sformułowania, w których akcentowano specyficzną pośredniość (na przykład „hieroglyphicum e[st] scriptura, seu character quida[m] occultus, aut pictura significans aliquod verbor[um] mysterium, sine ulla literar[um] et syllabar[um] dispositione”: UWil. F3-2117) lub odpowiedniość hieroglifików wobec alfabetu. Pisano, że były one jakby literami („tanquam literae”: SLub. 64), stosowano je zamiast liter („loco literarum”: PAN Kr. 1332; „literarum vice animalium solebant e[ss]e imagines”: AWil. F41-530, „miasto pisma”⁵³. Zainteresowanie „literami” hieroglificznymi, które w sposób analogiczny do ideogramów chińskich stanowiły w okresie nowożytnym – zwłaszcza pod wpływem pism Kirchera (między innymi *China illustrata...*, 1667; *Turris Babel...*, 1679) – podstawę rozważań nad językiem uniwersalnym, odzwierciedliło się również w polskich retorykach z czwartej ćwierci XVII wieku (por. AWil. F17-213; UWil. F3-2087)⁵⁴.

tionarium latino-germanico-polonicum, germanico-latinum, et polono-latino-germanicum..., Andreas Hünefeld, Gdańsk 1642, k. sygn. Bbv: „Hieroglyphicae litterae, dictae sunt apud Aegyptios Notae quorundam animalium, aut aliarum rerum, sacris monumentis; quae illi Hieroglyphica vocabant, incisae: quibus vice literarum utebantur, cum litterae adhuc non essent inventae”.

⁵¹ G. Knapski, *Thesauri polono latino graeci... Tomus secundus latino polonicus... Editio Quinta, correcta et aucta*, Franciszek Cezary, Kraków 1693, s. 349; G. Knapski, *R.P. Gregorii Cnapi... Thesaurus latino-polono-germanicus novo synonymorum et phrasium poeticarum apparatu auctus; nec non innumeris latinis, polonicis ac germanicis vocabulis locupletatus per Admodum R.P. Paulum Kollacz...*, Michał Gröll, Johann Breitköpf, Warszawa–Lwów [właśc. Drezno lub Lipsk?] 1780, s. 491. W drugiej z cyt. książek również *symbolice* tłumaczono „tajemnie” (s. 1284).

⁵² A. Szulc, *op. cit.*, s. 167. Por. J. Micraelius, *Lexicon philosophicum terminorum philosophicis...*, Michael Höpfer, Stettin 1661, szp. 566.

⁵³ B. Chmielowski, *op. cit.*, cz. 1, s. 819.

⁵⁴ M.in. J. Kwiatkiewicz, *Eloquentia reconditor...*, s. 112 i n. Por. G.F. Strasser, *La contribution d'Athanase Kircher à la tradition humaniste hiéroglyphique*, „XVIIe siècle” XL, 1988, nr 158, s. 79–92; D.E. Mungello, *Curious Land: Jesuit accommodation and*

Akcentowanie obrazowości hieroglifiki było zjawiskiem analogicznym wobec praktyki obejmowania pojęciem *simulacrum* lub *imago* także *simbolum* i *emblemata* (PAN Kr. 1333). W definicjach do rzadkości należało jednak kategorię stwierdzenie „hieroglyphicum scilicet pictura” (UWil. F3-2162), mające odpowiednik w utożsamieniu pojęcia z elementem *pictura* jako częścią składową *emblemata seu symbolum* („hieroglyphicum seu pictura”: AWil. F41-536). Niezwykłość obrazu hieroglificznego oddawano za pomocą słowa *mutus* – niemy⁵⁵ lub *tacitus* – milczący (por. „sensus tacitus”: PAN Kr. 1333). Podkreślano, że specyfiką hieroglifiki są zamiast słów (*verba*) rzeczy (*res*)⁵⁶ wyrażone z pomocą znaku (*signum*; na przykład „pictura rem aliquam exprimens per signum”: BCz. 2373 I; „signae vel notae”: Oss. 3724/I), co Temberski sformułował w definicji: „Hieroglyphicum est pictura exprimens aliquid per signum rei signatae”⁵⁷. Gatunek definiowano często określeniami *imago vel/ceu figura* (AWil. F17-213, AWil. F9-295), *imagines figuratae* (UWil. F3-2103; F3-2267). Akcentowano fakt, że hieroglifik jest obrazem znaku (*pictura signi*: ŁLub. 9) lub wprost znakiem rzeczy (*signum rei*: AWil. F9-19), sentencji lub słów („signum, vel rerum vel sententiarum, vel verborum”: UWil. F3-2087) bądź sentencji wyrażonej za pomocą figur (*sententia figuris expressis*”: AWil. F9-19; BCz. 2455 I).

Określenie figury hieroglificznej nie budziło wątpliwości, zdarzały się jednak wskazania dotyczące złożoności obrazu, który nie musiał być ograniczony do jednego elementu (*figura vel plures figurae*: Oss. Pawl. 77; PAN Kór. 1121). Ze względu na dzieje gatunku wśród technik artystycznych właściwych dla hieroglifiki wymieniano najczęściej rzeźbę, dopuszczając jednak na tych samych prawach wyobrażenia ryte i malowane (por. *sculptura vel/ceu pictura*: AWil. F41-530; PAN Kr. 1333; „pictae aut incisae”: PAN Kór. 1121; „ex [...] reb[us] picta[e] aut incisa[e] monumentis”: Oss. Pawl. 77). Chmielowski uwzględnił również technikę rysunkową („malowaniem, rysowaniem, rzeźbą”)⁵⁸. Nie było jednolitego stanowiska wobec specyfiki figury. Mogła ona analogicznie do tradycji egipskiej przynależać do świata stworzonego („*immagines figuratae ex re createae*”: AWil. F41-608; por. UWil. F3-2237) lub być wytworem ludz-

the origins of Sinology, Honolulu 1989, s. 174–207; C. Marrone, *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Viterbo 2002.

⁵⁵ Por. J. Kwiatkiewicz, *Eloquentia reconditor...*, s. 37: „*mutas [...] imagines*”.

⁵⁶ Por. *ibidem*, s. 38.

⁵⁷ A. Temberski, *op. cit.*, s. 291.

⁵⁸ B. Chmielowski, *op. cit.*, cz. 1, s. 819.

kiego umysłu, niekiedy pejoratywnie zabarwianym określeniem fałszywości (por. *fictae figurae*: PAN Kr. 1747), mimo że hieroglifik przynależał do *eruditio vera*, nie *ficta* (por. UWil. F3-1392). Przeważnie zgadzano się na oba typy przedstawienia (*signum naturale* lub *signum artificiale*: BCz. 2373 I; ŁLub. 9). Do znaków naturalnych zaliczano wszelkie rzeczy stworzone (UWil. F3-2103) lub przedstawienia zwierząt (AWil. F41-530; F3-2087). W retorykach spotkać można zarówno wskazania nieprecyzyjne („animalia vel alia res”: UWil. F3-1430, podobnie UWil. F3-1009, Baw. 789), jak i szczegółowe określenia figur. Zaliczano do nich wyobrażenia zwierząt, ryb, drzew, roślin, kwiatów, gwiazd, metali, przedmiotów (AWil. F41-612; PAN Kr. 1332)⁵⁹, podpadających pod kategorię rzeczy wspólnych (*res communes*: UWil. F3-2126). Przedstawienia geniusza i człowieka autorzy retoryk wykluczali z hieroglifiku („non debet pingi persona v[ul]g[o] geni[us]”: PAN Kór. 1121) lub dopuszczali na prawach wyjątku (na przykład SŁub. 297; Oss. 5176/I). Z definicją części *pictura* symbolu łączy hieroglifik właśnie wątpliwość wobec postaci ludzkiej. Znamienne, że nie podejmowano w ogóle sprawy przedstawień narracyjnych, odróżniających *symbolum* od posługującej się nimi emblemy.

Specyfiką hieroglificznej figury były motywy zwierzęce. Definicje wyposażano w przykłady powtarzające się w wielu wypisach. Do popularnych hieroglifików należał zwinęty w koło wąż (*serpens*, ozn. *aeternitas* – wieczność, *annus* – rok), kameleon (*chamaeleon*, ozn. *mutabilitas* – zmienność), lew (*leo*, ozn. *fortitudo* – męstwo), jeleni (*cervus*, ozn. *longa vita* – długie życie), osioł (*asinus*, ozn. *pigritia* – lenistwo) i lis (*vulpes*, ozn. *asturia* – chytrość, *fraus* – oszustwo). Spośród ptaków wymieniano najczęściej żurawia (*grus*, ozn. *patientia* – cierpliwość, *vigilantia* – czuwanie), srokę (*pica*, ozn. *loquacitas* – gadatliwość), gołębicę (*columba*, ozn. *mansuetudo* – łagodność) i jaskółkę (*hirundo*, ozn. *ops parentum* – pomoc rodzicielska), z ciał niebieskich – księżyc (*luna*, ozn. *inconstantia* – niestałość) i słońce (*sol*, ozn. między innymi *resurrectio mortuorum* – zmartwychwstanie umarłych), z roślin – palmę o dwunastu liściach (*palma cum duodecim ramis*, ozn. *annus*) i cyprys (*cupressus*, ozn. *aeternitas*), z przedmiotów zaś pierścieni (*annulus*, ozn. *aeternitas*, *vita aeterna* – życie wieczne), koło (*circulus*, ozn. *imperatoria maiestas* – majestat cesarski, *aeternitas*), krzesło (*sella*, ozn. *quies aeterna* – wieczne spoczywanie) oraz berło królewskie z okiem (ozn. *Dei providen-*

⁵⁹ *Ibidem*: „figur branych ze zwierząt czworonożnych, latających, pływających, item z ziół, drzewa, kwiatów formowana”.

tia – opatrność Boża). Pośród przykładów sporadycznie wymieniane było przedstawienie ludzkiej postaci (na przykład chłopiec puszczający bańki mydlane, ozn. *spes vana* – próżna nadzieja: UWil. F3-2087) lub jej fragmentów (na przykład głowa – *caput*, ozn. *prudencia* – roztropność: AWil. F41-529) oraz wykorzystywanie symboliki liczb (na przykład 1095 ozn. *silentium* – cisza, 16 ozn. *voluptas* – rozkosz: PAN Kr. 1747; SŁub. 537)⁶⁰.

Znaki hieroglificzne dzielono na pochodzące z natury rzeczy („ex natura rei”) oraz z ludzkiego upodobania („ex placito hominum”: AWil. F9-295; Oss. 3724/I) lub woli („ex h[omi]num arbitrio”: AWil. F17-213, PAN Kr. 1332). Do pierwszych Temberski zaliczał przykładowo instrumenty sztuk na oznaczenie rzemieślnika lub sztuki („instrumenta artis pro artifice vel arte”), do drugich zaś – bluszcz znaczący trunek lub herby („hedera potum demonstrans vel stemmata pingentia familias”)⁶¹. Drugą kategorię wywodzono z praktyki nadawania znaczeń przez egipskich uczonych (AWil. F41-612). Zazwyczaj przyjmowano dawność ustanowienia figury (por. „ex Instituto assumpta”: UWil. F3-1097; „ex anticissimo et receptissimo placito”; „z ustanowienia dawnego”: B. Chmielowski, *Nowe Ateny...*)⁶², wprowadzając także kontekst tropów antycznych („tropum ex usu antiquorum significat”: AWil. F41-529). W retorykach z przełomu XVII i XVIII wieku połączono hieroglifiki z typową dla emblematyki doktryną moralną (na przykład „figuris tradebant morem doctrinam”: UWil. F3-2267; „Hieroglyphica possunt indicari n[on] solum mores v[ul]g[o] vitia v[el] virtutes, sed etiam res ipsae”: UWil. F3-2188) lub prawdą („expimenta veritatem”: UWil. F3-1421), w czym upatrywać można wpływu tendencji obecnej w ówczesnych kompendiach.

W opracowaniach szkolnych można również znaleźć wskazówki, jak komponować hieroglifik. Należało zadbać, by wyobrażenie figury było skontrastowane z jej sensem (na przykład „Hieroglificum est id ea mentis perfiguris quorund[um] alium expressa”: AWil. F41-529; „explicat pictura re[m] a se distincta exprimens”: UWil. F3-646). Kompozycję przeciwstawiano niekiedy podstawowej dla symbolu zasadzie podobieństwa (*similitudo*), stwierdzając, że w hieroglifiku nie ma naturalnego związku między

⁶⁰ Wzięty z dzieła Horapolla przykład *hieroglyphicum silentii* („MXCV”) omówił wśród symboli heroicznych złożonych z samej lemmy S. Petrasancta (Pietrasanta), *De symbolis heroicis libri IX*, Balthasar Moreti, Antwerpen 1634, s. 176.

⁶¹ A. Temberski, *op. cit.*, s. 291.

⁶² B. Chmielowski, *op. cit.*, cz. 1, s. 819.

znaczeniem a znaczącym przedmiotem (AWil. F41-608; UWil. F3-1097). W większości opracowań podejmujących tę kwestię *similitudo* była jednak podstawą gatunku (na przykład PAN Kór. 1121; por. *veritatis similitudo*: UWil. F3-1409; A. Szulc, *Orbis...*), utożsamianą niekiedy z alegorią (*similitudo vel allegoria*: UWil. F3-2117; UWil. F3-2087). Określając figurę, zalecano uwzględnić podobieństwa właściwości (*proprietas*), skutku (*effectus*) lub okoliczności (*circumstantia*: UWil. F3-2087). Dopuszczano także tworzenie znaku na podstawie tropu antycznego („propter similitudinem v[el] propter quem cumq[ue] tropum ex usu antiquorum significat”: AWil. F41-529), który kontrastowano z wyobrażeniem powszednim (por. „vulgariter [...] exprimebat” lub „tropice”: BJ 6780 II). Za źródło (*fons*) lub podstawę (*fundamentum*) hieroglifiku uważano metonimię (na przykład „Fons Hieroglifici e[st] methonimia quae ponit signu[m] p[er] re signata”: PAN Kór. 1121) lub metonimię i synekdochę (BN I 6885; A. Temberski, *Via Appia...*).

Podstawowym wyróżnikiem gatunku był brak inskrypcji (typowe sformułowania definicji: „sine/absque ulla inscriptione”, „sine ulla literar[um] et syllabar[um] dispositione”, „sine ullis adscriptis verbis”, „sine ulla superscriptione”), co niekiedy łagodząco stwierdzaniem, że nie jest ona wymagana (AWil. F255-1469). W skryptach szkolnych – czasem w sprzeczności z podawaną wcześniej regułą – odnaleźć można jednak przykłady hieroglifików opatrzonych słownym komentarzem, między innymi na potrzeby retorycznej argumentacji (BCz. 1555; UWil. F3-2482). Najradykałniej sprawę przedstawiono w retoryce bazylianów z połowy XVIII wieku, dopuszczając *inscriptio vel lemma* (SLub. 297). W wykładach szkolnych pojawiały się również akcenty świadczące o zamiśle neutralizacji enigmatycznego sensu hieroglifiku pozbawionego słowa. Zalecano mówcy wyjaśnienie enigmatyczności obrazu (na przykład UWil. F3-2087) lub – analogicznie do zasady stosowanej dla symbolu – proponowano w przykładzie mowy objaśnić hieroglifik za pomocą sentencji (na przykład UWil. F3-2162). Odwoływano się również do lektur, które miały obszerniej przedstawić zasadę tworzenia hieroglifików lub rozjaśnić reguły za sprawą podanych obszernie przykładów (na przykład „lege Valeriu[m] Pigerium[!], ex quo magnam colliges eruditione[s]”: UWil. F3-2103; „pater Athanasi[us] Kicher[!] in obelisco Pamphilis, [...] eruit multa arcana in Heroglificis”: Baw. 454).

Pomimo podkreślania wspólnej dla *hieroglyphicum* i *emblema* natury symbolicznej lub akcentowania podobieństwa hieroglifiku i symbolu (na przykład „Hieroglificum, quod e[st] vicinu[m] symbolo”: UWil. F3-2214)

w niektórych opracowaniach – oprócz podanych bezpośrednio definicji – znalazły się wskazówki umożliwiające rozróżnienie gatunków. Hieroglifik wyróżniał się brakiem inskrypcji, prostotą znaczeń (na przykład „hieroglyphicum simpliciter tantum aliquid significat”: BCz. 2455 I; SŁub. 212) oraz enigmatycznością, której pozostałe gatunki symboliczne miały być w ogóle pozbawione (na przykład UWil. F3-2162) lub posiadać ją w mniejszym stopniu (por. „[Emblemata] rem sublatis aenigmatum velis purius proponant”: AWil. F41-612). Ze względu na fakt, że symbolem mogła być także samodzielnie występująca sentencja, nieobecność słowa w konstrukcji hieroglifiku miała istotniejsze znaczenie w relacji z emblematą (UWil. F3-2217). Wskazywano niekiedy, że w przypadku hieroglifików *similitudo* nie wiąże się z *res significata*, a oznaczenie ma charakter arbitralny (UWil. F3-2103). Znaczenie abstrakcyjne figury hieroglificznej (dotyczące rzeczy samej w sobie: UWil. F3-1414) miało wyróżniać gatunek na tle posługujących się przedstawieniami człowieka, cnót i występków emblemy i *symbolum*. Specyficzna nadrzędność *hieroglyphica* wobec obrazów emblematyki (obyczaje, cnoty i występki) wynikała z możliwości uwzględnienia nie tylko *res ipsae*, ale również rzeczy ożywionych i nieożywionych (UWil. F3-2188). Akcentowano szczególnie związek hieroglifiki ze sferą *sacrum*, którą na równi z tematyką *profanum* posługiwała się emblematyka (Oss. 9510). Rozważania na temat różnic między gatunkami umieszczano także w kontekście heraldyki. W retoryce Temberskiego herb był hieroglifikiem przedstawiciela rodziny, zaś w rozszerzonym znaczeniu doktryny moralnej stawał się symbolem⁶³. Pogląd jezuita znajdował wytłumaczenie w teorii nowożytnej dewizy, przywołującej zwierzęcą symbolikę hieroglifików (na przykład Henri Estienne, *L'Art de faire des devises*, 1645), powszechnie kojarzonych z *tesseræ gentilitiæ*⁶⁴. Emanuele Tesauro dopuszczał wykorzystanie prostych hieroglifików (*semplici geroglifici*) w opracowanym za pomocą figur koncepcie dotyczącym rodziny⁶⁵. Wskazywane

⁶³ A. Temberski, *op. cit.*, s. 292: „Stemma et ad Hieroglyphicum posse accipi et ad symbolum. Si enim aliquem ex Familia significet, erit Hieroglyphicum [...]. Jam vero si Stemma, ad alicujus laudem alterius praeter domum vel ad aliquam doctrinam moralem assumatur, praeserferet similitudinem, proinde erit symbolum”. O relacji heraldyki i hieroglifiki mowa także w wykładach retoryki prowadzonych przez Temberskiego: Oss. 730/ I, k. 119.

⁶⁴ Por. A. Szulc, *op. cit.*, s. 148–149.

⁶⁵ E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia idea dell' arguta et ingeniosa elocutione*, Stefano Curti, Venezia 1678, s. 487.

różnice między gatunkami dalekie są od precyzji, powtarzają jednak podstawowe wyróżniki *hieroglyphicum* w polskiej refleksji teoretycznej.

W piśmiennictwie z terenu Polski i Litwy odnotować można wiele wersji definicji hieroglifiku. Niektóre miały charakter rozbudowanych komentarzy, uwzględniających historyczny kontekst gatunku (na przykład PAN Kr. 1332), przeważnie poprzestawano jednak na omówieniu skrótowym (na przykład „Hieroglyphicum est pictura occulta aliquam rem v[el] ejus proprietates significans absq[ue] ulla inscriptione”: UWil. F3-1392). Odwoływano się także do literatury przedmiotu. Najczęściej przytaczano imiona Horusa Hilliacusa i Brixianusa Pieria (na przykład UWil. F3-2209), rzadziej ojca Kirchera, powołując się na jego dzieła *Oedipus Aegyptiacus* (t. 1–3, 1652–1654) i *Obeliscus Pamphilius* (1650) (Baw. 454, BJ 3278 I). W opracowaniu hasła nie zawsze odwoływano się do literatury *stricte* hieroglificznej, przytaczano bowiem kompendium Picinellogo czy *Magnum theatrum vitae humanae* (t. 1–7, 1631; wyd. rozszerzone 1678) Laurentiusa Beyerlincka (BJ 3278 I). Kwiatkiewicz w poszukiwaniu „virtutum iudicia et plura alia hieroglyphia” odesłał do popularnych w Polsce opracowań jezuitów Silvestra Petrasancta (*vel* Pietrasanta, *De symbolis heroicis*, 1634) i Jacoba Masena zwanego Maseniuszem (*Speculum imaginum veritatis occultae...*, 1650; nb. dzieło Maseniusza wzmiankował Chmielowski pośród zbiorów hieroglifiki) oraz niehieroglificznych zbiorów Claude’a Paradina (*Devises heroïques*, 1551; *Symbola heroica*, 1562) i Jacoba Typota (Typotius, *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum...*, 1601–1603)⁶⁶. Szczegóły definicji przekazywano na podstawie słownika Guillaume’a Budé (Budaeus, *Commentarii linguae graecae...*, 1529, na przykład SŁub. 55, UWil. F3-2237) i opracowań Caussina. Prócz odrębnego potraktowania zasady *similitudo* (kwestia ta wymaga dodatkowych badań) w szkolnych definicjach hieroglifiku nie ma elementów polemicznych. Nie referowano na przykład krytycznej opinii wyrażonej przez Masena (*Speculum imaginum veritatis occultae*) na temat odpowiedniości dla symboliki metonimii, mimo iż dzieła autora czytywano w Polsce i polecano jako wzorce opracowania symboli⁶⁷. Nie zagłębiano się również w tajniki egiptologii, pomijając przykłady związane bezpośrednio z hieroglificznymi inskrypcjami i wierzeniami Egipcjan, obficie zilustrowanymi w opracowaniach Kirchera.

⁶⁶ J. Kwiatkiewicz, *Eloquentia reconditior...*, s. 227; B. Chmielowski, *op. cit.*, cz. 1, s. 820.

⁶⁷ Zob. J. Sokolski, *Barokowa księga natury...*, s. 84–86.

Na podstawie badanego materiału przyjąć można, że w pierwszej połowie XVIII wieku dochodziło coraz częściej do upraszczania i redukcji informacji na temat hieroglifiki. Gdy ówczesna nauka ustosunkowała się krytycznie do interpretacji języka i tradycyjnych znaczeń hieroglifiki, z definicji zaczęto usuwać kontekst historyczny, wpisując *hieroglyphicum* w nurt symboliki i ikonologii. Osłabieniu uległ aspekt sakralności i egipskiej mądrości. Instrukcje retoryczne podlegały tendencjom analogicznym do kompendiów ikonologii, w których hieroglifiki na równi z emblematami odgrywały rolę symboli i atrybutów, nierzadko pod wspólnym określeniem *figures hiéroglyphiques*⁶⁸. Emblemat zaczęto pojmować jako skoncentrowaną na pouczeniu moralnym dewizę hieroglificzną (*devise hiéroglyphique*), warunkowo posiłkującą się dodatkiem słowa lub inskrypcji⁶⁹. W popularnym słowniku Antoine'a Furetière'a uznano, że źródłosłowem słowa *hieroglyphe* jest *emblème*, zaś hieroglify Egipcjan nie były literami, a symbolami. O hieroglifach jako symbolach hieroglificznych (*symboles hiéroglyphiques*) mowa również w tak zwanym *Journal de Trévoux*⁷⁰. Pozostające pod wpływem klasycyzmu, propozycji siedemnastowiecznej teorii dewizy⁷¹ lub krytyki gatunków kunsztownych upowszechnionej przez „Spectatora” leksykony francuskie miały wpływ również na polskie kompendia. W pod-

⁶⁸ Por. D. de La Feuille, *Essay d'un dictionnaire contenant la connoissance du monde, des sciences universelles, et particulièrement celle des medailles, des passions, des moeurs, des vertus et des vices, etc. Representé par des Figures Hyeroglyphiques, expliquées en Prose et en Vers*, Jacob van Wesel, Wesel 1700.

⁶⁹ J.B. Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs...*, Johann Thomas Edlen von Trattem, Wien 1766, k. sygn. a3v; J.R. de Petity, *Le manuel des artistes et des amateurs ou Dictionnaire historique et mythologique des Emblèmes, Allégories, Énigmes, Devises, Attributs et Symboles...*, t. I, Jean Pierre Costard, Paris 1770, s. xv. Por. D.S. Russell, *The Emblem and Device in France*, Lexington (Kentucky) 1985, s. 109.

⁷⁰ A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois... Ensuite corrigé et augmenté par... Basnage de Beauval, Pierre Husson et al., La Haye 1727*, t. II, k. sygn. Aaaaa2: „Un hieroglyphe selon l'origine du mot, est un emblème, ou un signe des choses sacrées. [...] Les Hieroglyphes des Egyptiens n'étiépien pas des lettres, mais des symboles”; *Memoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts...*, Jean Boudot, Trévoux 1701, s. 179–180.

⁷¹ Na przykład Claude-François Ménestrier, autor między innymi *La philosophie des images énigmatiques*, J. Guerrier, Lyon 1694, przekład: *Philosophia imaginum*, J. Jansoon van Waesberge, Amsterdam–Gdańsk 1695. Zob. M. Górska, *Recepcja francuskich księzek emblematycznych i zbiorów symboli w Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010, s. 55–65.

ręczniku architektury Wojciecha Bystrzonowskiego (*Informacya matematyczna...*, 1743) hieroglifik skojarzony został z elementem dekoracji gzym-su lub konstrukcji fajerwerkowej⁷². W *Nowych Atenach* Chmielowskiego *Ikonomia* Ripy była zbiorem *Hieroglyphica et Emblemata*, a do hieroglifiki zaliczono również znaki malowane na szyldach (na przykład „miednice cyrulika, nożyce krawca”)⁷³. Zdaniem Michała Abrahama Trotza, *hiéroglyfe* (*hieroglyphum*) to „wyobrażenie, znak, wyrażenie, symbolum nabożne”, *hiéroglyfique* (*hieroglyphicus*) – „sympoliczny[!], hyroglyficzny, znaczący co”. *Emblématique* utożsamiono z „emblematyczny, hyroglyficzny”, zaś „symbolizować się” znalazło przełożenie w „être l’hiéroglyfe, le simbole de qu[elque] ch[ose]”⁷⁴. W opublikowanym w Warszawie w 1745 roku pod redakcją pijara Dymitra Koli drugim tomie słownika Pierre’a Daneta „hieroglyphe, ou jéroglyphe” (definicja: „Figure ou symbole mystérieux, dont se servoient les Egyptiens à enveloper tous les secrets de leur theologie”) miał odpowiedniki w *symbolum hieroglyphicum, litterae hieroglyphicae* i „tajemnym malowaniu”, *hieroglyphique* – w przymiotnikach „tajemny” i „misterny”⁷⁵. W drugiej połowie XVIII wieku oprócz wcześniej obserwowanej tendencji mieszania hieroglifiku z symbolem, emblematem czy herbem dołączyła również ocena negatywna, znana także z kart Encyklopedii („invention imparfaite, défectueuse, propre aux siècles d’ignorance”). W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* (1781) łączonym z nazwiskiem Ignacego Krasickiego hieroglifik – ograniczony do dziedzictwa Egipcjan – określono jako „sposób pisania, nie literami, ale osobliwemi znamionami i wyobrażeniem rzeczy”, podsumowując: „Klucz albo tłumaczenie onych mimo usilności sławnego Kirchera nie jest wynaleziony. A przeto te znamiona powierzchownością swoją ludzić zawsze będą prózną cieka-

⁷² W. Bystrzonowski, *Informacya matematyczna rozumnie ciekawego Polaka Swiat cały, Niebo, y ziemię, y co na nich iest, w trudnych kwestyach y praktyce, iemuz ułatwiaiąca*, Drukarnia Kolegium Jezuitów, Lublin 1743, k. nlb. (§ XXXI: *O ozdobieniu części kolumnacyi*).

⁷³ B. Chmielowski, *op. cit.*, cz. 1, k. sygn. b3, s. 819.

⁷⁴ M.A. Trotz, *Nouveau dictionnaire françois, allemand et polonois, entici de plusieurs exemples de l’histoire polonoise, des termes ordinaires des arts et des remarques de grammaire les plus nécessaires...*, t. I, Johann Friedrich Gleditsch, Leipzig 1744, szp. 2124, 2984; *Nowy Dykcyonarz to iest mownik polsko-niemiecko-francuski... Nouveau Dictionnaire polonois, allemand et françois...*, t. III, Johann Friedrich Gleditsch, Leipzig 1764, szp. 2225.

⁷⁵ P. Danet, *Nouveau grand dictionnaire... françois, latin et polonois... Nowy wielki dykcyonarz... francuski, łaciński i polski...*, t. II, Drukarnia Pijarów, Warszawa 1745, s. 124.

wość antykwariuszów⁷⁶. Wcześniej w „Monitorze” Krasicki skrytykował hieroglifikę („szczerze obrazy zwierząt”) wśród „zadawnionych sposobów pisania”, gdyż „wiek tajemnic podobnych ustał⁷⁷”. W drugiej połowie XVIII wieku hieroglifikami zwano rozmaite gatunki poezji kunsztownej, herby opatrzone inskrypcjami, symbole masońskie, samodzielnie występujące lemmy lub pozbawione ich kompozycje w typie groteski, repertuar znaków i symboli uznanych za tajemniczy, niezrozumiały, dziwaczny lub wymagający komentarza.

Retoryczny charakter recepcji hieroglifik w Rzeczypospolitej miał wpływ zarówno na sposób definiowania gatunku, jak i na poziom jego odniesienia do emblematyki i symboliki, z którymi na równych prawach współtworzył między innymi oracje i kazania. Na podstawie wykorzystanych źródeł i przedstawionych wyżej szczegółów definicji można przyjąć, że hieroglifikę rozumiano przede wszystkim jako symbolikę zwierząt i przedmiotów o uproszczonym, abstrakcyjnym i utrwalonym dzięki tradycji znaczeniu, widzianą w kontekście rytych lub malowanych pamiątek egipskiej przeszłości oraz charakteryzującego się tajemniczością *sacrum*. Abstrakcyjność i antynarracyjność figury (dalekiej od rzeczywistego hieroglifu) umożliwiały połączenie hieroglifików w obrębie tekstu lub ryciny bez uwzględnienia prawideł natury bądź zasady jedności miejsca i czasu. W obrębie sztuki odpowiednikiem hieroglifik był groteska⁷⁸. Rekonstruowany schemat modyfikuje praktyka szkolna, zwłaszcza kontekst erudycji znanych z kart rękopiśmiennych retoryk, w których przykłady z książek emblematycznych najczęściej ograniczano do obrazu i lemmy, niekiedy również do części *pictura*. Porządkowanie symboliki różnej proveniencji (także symboli i emblematów o proveniencji hieroglificznej) pod względem zastosowanych motywów lub znaczenia musiało prowadzić do odciążenia hieroglifik od właściwego jej kontekstu enigmaty i rozluźnienia definicji.

⁷⁶ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...*, t. VIII, Samuel Faulche et Compagnie, Neufchastel 1765, s. 205–206 (*Hiéroglyphe*, oprac. L. de Jaucourt); I. Krasicki, *Zbior potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Michał Gröll, Warszawa 1781, t. I, s. 368.

⁷⁷ „Monitor” 1766, nr LXVI, s. 513.

⁷⁸ P. Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997, s. 35, 42–44, 49–60. Przykłady hieroglifik w grafice polskiej prezentuje J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, cz. 2: *Problematyka stylistyczno-formalna polskiej ilustracji panegirycznej*, Katowice 2005.

Do połowy XVII wieku, gdy częściej korzystano z książek emblematycznych i zbiorów hieroglifików niż z wypisów, istotniejszy musiał być wpływ reguły niż retorycznej praktyki katalogowania. Utrata wzorca bezpośredniego i upowszechnienie definicji leksykonów tłumaczy zwyczaj określania pojęciem motywów bądź porównań uznanych za abstrakcyjne, tajemnicze czy alegoryczne. Można wysunąć hipotezę, że znaczenie *hieroglyphicum* nie ograniczało się do definicji gatunku. Fascynacja repertuarem hieroglifiki wynikała z jej przynależności do wyższego poziomu znaczeń, jakim była *sapientia veterum*, której uniwersalny charakter podkreślała nie tyle nieobecność słowa, ile raczej posłużenie się pradawnym „alfabetem”. Powszechnie odczuwany kontekst „liter hieroglificznych” neutralizował brak liter rzeczywistych, który traktowano – być może z tego właśnie powodu – w sposób mniej radykalny niż we współczesnej teorii. Można przypuszczać, że określenie *hieroglyphicum*/hieroglifik modyfikowały przekraczające ramy definicji zagadnienia obrazu (*imago*) i pisma, tradycje *Fizjologusa* i Horapolla, prawa sztuki pamięci i kryptografii czy fascynacje naukowe (język uniwersalny). Kontekst erudycji w zastosowaniu pojęcia miał szczególnie charakter, a uwzględnienie go w badaniach powinno ułatwić identyfikację lub interpretację konkretnych przykładów zastosowania hieroglifików w piśmiennictwie i sztuce (zwłaszcza powstałych do połowy XVII wieku). Z praktyki retorycznej można wyprowadzić wniosek, że obecność lemmy i subskrypcji nie jest wystarczającą przesłanką do wyłączenia przykładu z zasobu hieroglifiki. Popularność na terenie Rzeczypospolitej *Hieroglyphica* Pieria Valeriano wiązała się ze znajomością określonego repertuaru hieroglificznego, ale i z promocją bliskiego sztuce stemmatu wzorca pochwały (dedykacje poszczególnych książek dzieła – w tym Radziwiłłowi – miały charakter stemmatyczny). Ogólnikowe ujęcie sakralności i starożytności znaczeń hieroglifiki godziło się przypuszczalnie lepiej z pojmowaniem symboliki heraldycznej i rodowej tradycji niż *emblemata* czy *symbola*, które wiązano między innymi z erudycją typu humanistycznego i przedstawieniami złożonymi z kilku motywów czy wątków. Ze względu na sporadyczne w polskiej heraldyce zastosowanie dewizy odmalowywane na tarczach herbowych zwierzęta i motywy znajdowały w hieroglifice naturalny odpowiednik. Nie negując przykładów ewidentnej fascynacji polskich pisarzy teoretycznym modelem *emblemata triplex*⁷⁹, hipotetycznie można przyjąć, że

⁷⁹ Zob. m.in. J. Pelc, *op. cit.* W badaniach ostatnich lat coraz wyraźniej odchodzi się od definicji trzyczęściowego emblematu. Por. P.M. Daly, *Emblem Theory...*, s. 46 i n.;

to repertuar hieroglifiki, przefiltrowany przez praktykę retorycznego pojmowania erudycji i historii, okazał się najbardziej twórczy w określeniu specyfiki piśmiennictwa Rzeczypospolitej sytuowanego na pograniczu emblematu i stemmatu⁸⁰.

Aneks

Spis wykorzystanych źródeł rękopiśmiennych (w nawiasie okrągłym wskazano lokalizację informacji dot. hieroglifiku)

Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN (PAN Gd.)

2188: [Wykłady z retoryki], XVIII w. (k. 85).

Kórnik, Biblioteka Kórnicka PAN (PAN Kór.)

600: *Aurifodina Rhetorices Scientiae... in Athaeneo Chodkiewicziano Crosensis Soc[ietatis] Iesu Laboriosae Manui Tradita...*, 1739–1750 (k. 6v–7v).

605: [T. Szczygielski?], *Miscellanea rhetorica et epistolaria*, Łuck 1640 (k. 4v).

610: *Polonia compendiosa Patriae ignorantiae magistra Polonis eloquentiae Tullianae candidatis inscripta*, 1690–1692 (k. 113, 186).

619: *Flumen eloquentiae Tullianis e fontibus derivatum...*, 1728 (k. 13).

621: *Pegma funebre illustrium Sententiaru[m] Historiarum Apophthegmatum Symbolorum Necnon Locorum Communium Ad Sermones Funebres concinnandos conferentium...*, 1677 (s. 48–54).

1121: *Aureum vinculum Solutae Eloquentiae seu Fascia Gostomiana In Coronam Nobilissimae Iuventuti Inflexa...*, 1712 (k. 4v, 111v).

11169: *Orator sacro-politicus In suo Genere & subiectus speciebus explicatus auditoribus eloquentiae in Collegio Karnkoviano...*, XVII w. (k. 16, 34).

Kraków, Biblioteka Jagiellońska (BJ)

3278 I: *Arcana rhetoricae et poeticae artis*, Przemysł 1714 (k. 92, 159v, 162).

6780 II: [Zbiór podręczników poetyki i retoryki], XVIII w. (k. 108).

Kraków, Biblioteka Książąt Czartoryskich (BCz.)

1555: W.J. Tyxiński, [Kompedium retoryki], Warszawa 1680 (s. 10, 15, 58, 100).

2050: *Appartus sententiarum*, XVIII w. (s. 19, 84, 88).

D. Graham, *Emblema multiplex: towards a typology of emblematic forms, structures and functions*, [w:] *Emblem Scholarship: Directions and Developments. A Tribute to Gabriel Hornstein*, ed. P.M. Daly, Turnhout 2005, s. 131–158.

⁸⁰ Por. P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz...*, s. 73–95.

2373 I: *Caput sub Lauro Geminum, Apollo et Mercurius... Posnaniae in Collegio S.J.*, 1736 (s. 108–109).

2455 I: J. Krakowski, *Penarium Tullianae eloquentiae ad usus Politicos Poloniae iuventuti in Collegio Vilnensi...*, Wilno 1683 (s. 298, 469, 540).

Kraków, Biblioteka PAN i PAU (PAN Kr.)

1333: *Thronus reginae artium et ingeniorum rhetoricae... in collegio radomiensi Scholarum Piarum traditus...*, 1713 (k. 45v, 46v).

1747: *Umbra Lucis Parens...*, Pułtusk 1729 (k. 16v, 42v).

Lublin, Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego (ŁLub.)

3: *Iter Longum per praecepta Rhetorica Breve per exempla Oratoria...*, 1729 (k. 38v).

9: W. Kołtyszewski, *Bicollis Parnassus... in Col[legio] Maciejiowiano Lublinen[si] Soc. Jesu demonstrata*, 1739, 1741 (k. 48).

Lublin, Biblioteka Seminaryjna (SLub.)

55: T. Turski, [Zbiór wypisów retorycznych], 1703 (s. 1).

64: *Orator Polonus Sacer... Praeceptis Classicorum Rhetorum... Instructus Calissij*, 1703 (k. 9v, 93v).

212: *Regina bellatrix Eloquentia...*, Rzeszów 1710 (k. 185).

249: *Aerarium Reginae animor eloquentiae... Dispositum Eloquentiae Auditoribus in Palladio L. Coll. Schol. Piar[um]...*, 1713 (s. 95).

297: [Wykłady retoryki], Onufriewo k. Mściślawia 1751 (k. 50–51).

537: *Tractat[us] De Elocutione & Ejus Variatione*, 1694 (k. 45, 48v–49).

Lwów, Biblioteka Naukowa im. W. Stefanyka (Baw.)

[Fond 4, opys 1]

434: *Bina poseos clasiis ligata et soluta per Lubomircianu[m] Helesponiu[m] a bicollis Parnassi vertice...*, XVII w. (k. 78).

452: *Interregnum Eloquentiae Regiam ad scepra Rhetoricae Candidatis Viam aperiens. In regali Jagiellonico Collegio Societatis Jesu Resseliensi. Sub praeside et professore Admodum Re[vere]ndo Patre Jacobo Raas...*, Reszel 1696 (k. 48v).

454: *Explicatio doctrinarium Cipriani Soarii de Eloquentiae. Quaestiones. Instructiones congratulatoria. De Stemmatibus*, XVII/XVIII w. (k. 14).

463: *Instructio rhetorica...*, 1651 (k. 25).

474: *Ars rhetorica*, Piotrków 1717 (k. 11v–12).

476: *Ars rhetorica*, XVII w. (k. 32v).

477: *Apparatus qui Oratori Scholastico, Politico et Sacro conducere possunt seu Rhetorica per A.R.Patrem Franciscum Torquatium a S. Antonio Praefectum dictata*, XVII w. (k. 14v).

789: *Liber varias Artis Poeticae et Reginae Artium Eloquentiae formas complectens. In Złoczowiensi Residentiae Scholarum Piarum scriptus*, 1739 (k. 37).

Poznań, Biblioteka Uniwersytecka (BUPoz.)

522 I: [Podręcznik poetyki], 1728 (s. 111).

Warszawa, Biblioteka Narodowa (BN)

akc. 2013: [Poetyka i retoryka], XVII w. (k. 29)

II 6756: *Partitiones oratoris Poloni ad statum civilem seu politicum, sacrum et militare accommodatae et in usum iuve[n]tuti Poloniae elaboratae...* In *Collegio Leopoliensi Societatis Iesu Auditor Bartholomaeus Shuski*, 1636 (k. 7v).

II 6762: [Retoryka], XVII w. (k. 27v, 29v–30v, 36).

I 6766: *Compendium praeceptorum rhetoricorum de artificiosa orationis structura*, XVII w. (k. 133).

Wilno, Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk (AWil.)

F9-19: *Palatium Tullianu[m] seu Aureae Eloquentiae aedes in Palatinatus Nouogrodensis sede erectae...*, 1690 (k. 36).

F9-295: [P. Samsonowicz, *Rhetorica*], 1727 (k. 22v).

F17-213: *Constitutiones Regni eloquentiae Reginae animorum collectae atque in Radiviliano Athenaeo Collegii Nesvisensis Soc. Jesu Eloquentiae Auditoribus traditae*, 1696 (k. 169).

F41-529: [Rhetorica], 1739–1741 (k. 14v, 240v).

F41-530: *Institutiones oratoriae ad usum practicum accomodatae*, 1667 (k. 61).

F41-536: *Poesis eaque Secundum quod ordinarias artificii Poetici...* in *Scholis Varsaviensibus S. Piarum Exposita*, 1738–1739 (k. 48).

F41-608: [M. Karwowski], *Officia Neorhetoribus Academicis In Regno Eloquentiae Distributa et oblata...* In *Alma Vniversitate Vilnensi Soc. Jesu An[n]o D[omi]ni 1685 Per Admdu[m] Rdum Patrem Michaelem Karwowski*, 1685–1686 (k. 63v–64).

F41-612: *Quincunx rhetoricus...*, Wilno, ok. 1636–1640 (s. 7–8).

F255-1469: [Rhetorica], druga poł. XVII w. lub pocz. XVIII w. (k. 33).

Wilno, Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego (UWil.)

F3-646: *Novus orbis in urbe Palaemonici orbis metropoli anseuiciana cynta repertus...* in *Academiae Universitate Vilnen[sis] Societatis Iesu...*, 1728 (s. 55).

F3-895: *Aetas aurea sub beato Protasevicia[n]i caeli climate lacteis et mellejs eloquentiae exuberans rivis...* in *Univer[sit]ate etc. Academiae Viln. Academicis Lactantijs, Palaemonijs Rhetoribus...*, 1714 (k. 133–134).

F3-1009: *Rhetorica politica, civilis et religiosa praeceptis et praxibus scholasticis sacrisq[ue] instructa. Neo Minorennibus Rhetoricae Svadae Candidatis in Beynartoviano Poporcensi Athaeneo degentibus...*, 1742 (k. 12v).

F3-1067: *Regni rhetorici leges scriptae sub Rdo P. Szypt[...] a me [...] Markiewicz anno Dni 1703* (s. 144).

F3-1097: *Tractatus primus de arte oratoria*, Wilno 1703 (k. 42).

F3-1324: *Orator in libero reginae artium eloquentiae regno princeps. Literariis expeditionib[us] in scholastica arena... ad instruendos in politico stylo... in collegi Jozefowiciano Szczuczynensi scholarum Piarum expositus...*, 1726–1727 (s. 18).

F3-1364: *Domus Ciceronis Poloniae eloquentiae... ad literalia studia redeuntibus rhetoribus Coll. Grodn[ensis]...*, 1703 (s. 121–122).

- F3-1392: I. [Poetica], XVIII w.; II. *Annus quietis die sabatthi Scholasticos labores...*, 1731 (s. 80; s. 29).
- F3-1394: *Catena eloquentiae ex firmis styli rhetorici... scholas pias Collegii Szczukoviani...*, 1715 (s. 200).
- F3-1409: *Respublica principis facultatum regnorum et animor[um] moderatrix liberae seu solutae eloquentiae... ordinata in republica scientiarum se Universitate et Academia Vilmensi Soc. Jesu...*, 1723 (k. 32).
- F3-1414: [Rhetorica], Grodno, ok. 1699 (k. 17v–18).
- F3-1421: I. [Poetica], Wilno, 2 poł. XVII w.; II. *Rhetorica*, Wilno, pocz. XVIII w. (k. 52v, 63, 199v).
- F3-1426: *Syodus Apollini[nis] Ortu Mer[ecensi?] Conspi[cius]...*, XVIII w. (k. 67).
- F3-1521: [Poetica], Kijów, 1788 (s. 34).
- F3-1430: [Rhetorica], ok. 1727 (k. 4v).
- F3-1812: *Magistra artium liberalium eloquentia ad lauream linguae candidatis prodroma in archiducali Radiviliorum... rhetoricae facultatis auditorib[us] in eruditionis cultum...*, 1737 (k. 31v–32).
- F3-2087: I. W. Kościuszko, *Breve artis poeticae*, Wilno 1680; II. K. Łosiewski, *Universitas Scholastico-Civilis Eloquentiae in breve compendium redacta atque in Universitate Vilnensi S. Jesu Academicis Rhetoribus proposita...*, 1681 (k. 71v, 105, 171v, 333–334, 335v–336v).
- F3-2103: B. Dankwart, *Artis praecepta rhetoricae praxibus illustrata...*, Wilno 1663 (k. 24v–25).
- F3-2109: I. [Eloquentia], XVIII w.; II. *Orator perfectus...*, XVIII w. (k. 68).
- F3-2117: *Porta ad Eloquentiam*, 1682 (k. 7–8).
- F3-2126: [Rhetorica], druga ćw. XVII w. (k. 2).
- F3-2132: [A. Pięgłowski, *Rhetorica cum variis scientiis*], Łuck 1641/1642 (k. 106).
- F3-2162: S. Pączkowski, *Civilis ac politicus orator ad cultioris eloquentiae normam...*, Łuck 1683–1685 (k. 31, 255, 257).
- F3-2188: I. [M. Suffczyński], *Tyrocinium Eloquentiae*, Wilno 1694/1695; II. [M. Troyniewicz] *Capitolium Reginae Animorum Eloquentiae...*, 1695 (k. 76v–78).
- F3-2208: *Suada armata per suas acies et ordines disposita*, Warszawa, druga poł. XVII w. (k. 58v).
- F3-2209: I. [A. Wyrwicz?], *Manuale rhetororum ad usum Patriae accomodatum*, Wilno 1668/1669; II. [A. Wardacki], *Orator Politicus*, Wilno 1660 (k. 13, 133).
- F3-2214: I. [A. Rabaszewski], *Palatium Tullianum*, Nowogródek 1693; II. W. Burski, *Annus politicus*, Kowno 1694 (k. 39, 106, 116).
- F3-2217: P.J. Buchalski, *Introductio ad Palatium Eloquentiae*, Wilno 1668/1669 (k. 91).
- F3-2237: *Rhetorica*, XVII w. (k. 40).
- F3-2260: [M. Gofyński], *Rhetorica*, Kalisz 1688/1689 (k. 121v).
- F3-2267: [Poetica], 1738–1740 (k. 65).
- F3-2277: [Rhetorica, poetica], pocz. XVII w. (k. 81).
- F3-2482: [M. Karwowski], *Professio boni rhetoris triplicem obligatione[m] invenien-di, disponendi, et argumentandi... In Radiviliano Pinscesi Collegio Societatis Iesu...*, Pińsk 1691 (k. 18v–19, 104, 132, 159v).

- Wrocław, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (Oss.)
730/I: [A. Temberski], *Trismegistus Eloquentiae Triplex...*, 1703 (k. 119).
736/I: *Regulae poeseos et eloquentiae civilis in 3 partes digestae atque in scholis patrum S.J. traditae...*, XVII w. (s. 44).
5175/I: *Acies libertatis sub libero Tullij Jove Expeditis ingeniorum possibus definienda ad erudita capitum deambulacra Tullianae Literaturae Sectatori in Gnoinsciano-Mscislaviensi Athenaeo indicata... Proposita a Rndo Patre Jacobo Golembiewski Rhetorices Professore*, 1744 (s. 447).
5176/I: *Poetico-rhetorica exercitia S.I. Pars prima: De elocutione et inventione*, XVIII w. (s. 52).
5333/I: [Pisma retoryczne etc. Kolegium Drohickiego S.J.], XVIII w. (s. 164).
9510/I: *Orator Polonus utriusque politiae humanae et divinae a tribus linguis et triplici eloquentia graeca latina et polona informatus... factae... Lublini in aula Collegii Societatis Iesu*, 1646 (s. 8–9).
Pawl. 77: *Aureum vinculum solutae eloquentiae, Fascia Gostomiana in coronam nobilissimae iuventuti inflexa, majorum ceris illustrata, stemmatib[us] quasi gemmis distincta...*, 1711 (k. 6v).

Summary

The article is concerned with the definition of the “hieroglyphic” which was used in the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth from the 17th to the 18th century. It takes into consideration the definition found in linguistic dictionaries and studies the area of rhetoric and poetics (printed and hand-written texts, mainly Jesuitical and Piarist ones). Apart from terminological allusions in literary texts they constitute the basic sources of information for understanding emblems and symbols (Polish writing lacks a separate treatise on issues related to symbolical genres). Polish definitions were far from egypological issues or the hermetic tradition. During the review of material, attention has been afforded to the blurring of the differences between symbolical genres (for example considering the hieroglyphic as equivalent to an emblem or symbol due to their “symbolic” character, and using hieroglyphics as an emblematic pictorial element) was to a great extent caused by the rhetorical character of their reception. The use of scripts and dictionaries of symbols lead to the loosening of the definition of the hieroglyphic after the first half of the 17th century, and to the use of the hieroglyphic to name motifs or comparisons regarded as abstract, mysterious and allegorical. The key issues related to the definition of the hieroglyphic in Poland and Lithuania involved defining the relationship between the genre and image or writing. Among other things, the relationship between hieroglyphics and Egyptian letters was emphasized, the lack of

the lemma, the use of sign images or sentences. Due to the influence of studies on the art of memory, hieroglyphics were perceived as compositions consisting of letters of rebus-like character and pictorial alphabet. In the last years of the 17th century the genre has gained interest due to cryptography and universal language. In Poland and Lithuania hieroglyphics were mainly understood as animal and object symbols of simplified, abstract and established, traditional meaning. They were also seen in the context of Egyptian keepsakes from the past and the mysterious sacrum. Attention was also given to this genre in the context of heraldry (coats of arms were perceived as hieroglyphics of representatives of noble families). It was believed that hieroglyphics stemmed from the principle of similarity (*similitudo*, sometimes identified with allegory), as well as metonymy and synecdoche. In the rhetoric of the turn of the 17th and 18th centuries, hieroglyphics were combined with the moral doctrine which is typical of emblematics. In the first half of the 18th century it was common to simplify information about hieroglyphics and to reduce the historical content and sacral aspect of the genre in favor of symbolism and iconology. The enigmatic nature of meaning has gained a pejorative sense. The material which has been subject to analysis (a list of handwritten rhetoric and poetics has been included in the annex) has proved that the reception of hieroglyphics has exerted a decisive influence on the distinctness of Polish emblematics. What may be clearly seen in the context of the definition of the *hieroglyphicum* is the specificity of symbolical writing on the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth – the borderline between the emblem and stemma.

RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK (Uniwersytet Gdański, Gdańsk),
JAKUB NIEDŹWIEDŹ (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

NIEZNANE POLSKIE SUBSKRYPCJE DO EMBLEMATÓW OTTONA VAN VEEN I HERMANA HUGONA. PRZYCZYNEK DO FUNKCJONOWANIA ZACHODNIEJ GRAFIKI RELIGIJNEJ W KULTURZE STAROPOLSKIEJ

I

W 1615 roku ukazał się zbiór Ottona van Veen (1556–1629) *Amoris divini emblemata*. Jego autor, wzięty malarz i grafik o gruntownym humanistycznym wykształceniu, parę lat wcześniej wydał poświęcone niesforenemu Kupidynowi *Amorum emblemata* (1608). Okazało się jednak, iż emblematy te można odczytywać nie tylko przez pryzmat frywolnej erotyki. W krótkiej przedmowie *Ad Lectorem et Spectatorem* artysta wyznał, iż pomysłodawczynią zbioru była infantka Izabela Klara Eugenia Habsburżanka (1566–1633), której zlecenia malarskie van Veen często realizował. Przyszła namiestniczka hiszpańskich Niderlandów, ale także przyszła klaryska, zwróciła artyście uwagę, iż moralistyczne w swej wymowie utwory skupione na sprawkach Amorka wydane siedem lat wcześniej łatwo zmienić można na apologię Amora Bożego¹.

¹ O. Vaenius, *Amoris divini emblemata*, Antverpiae 1615, s. 4. Por. też: S.L. Sebastián, *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*, „Cuadernos de arte de la Fundación Universitaria Española” II, 1985, s. 3–51; M. Thøfner, „Let your desire be to see God”: *Teresian Mysticism and Otto van Veen's „Amoris Divini Emblemata”*, „Emblematica”

Rzeczywiście, szereg ilustracji *Amoris divini emblemata* jednoznacznie nawiązuje do rycin z wcześniejszego zbioru. Rozpisane na sześćdziesiąt emblematów metafizyczne przygody wyobrażonej jako uskrzydłona dziewczynka Duszy ludzkiej oraz upostaciowanej jako chłopiec ze skrzydełkami, aureolą i małym łukiem Miłości Bożej dały kontrreformacyjną wykładnię mitycznego tematu Amora i Psyche. Skupiony na miłosnym nakierowaniu na Boga i osobistym przeżyciu religijnym cykl z niezwykłą siłą przemówił do zbiorowej wyobraźni epoki, uruchamiając lawinę poświęconych tej parze tomów emblematycznych, których powodzenie nie malało aż do końca XVIII stulecia².

Jego sławę rychło przyćmił starannie przygotowany tom jezuita Hermana Hugona (1588–1629) z 1624 roku, *Pia desideria*, układający emblematy w trzy księgi zgodnie z ignacjańskim podziałem rozwoju duchowego na etapy oczyszczenia, oświecenia i zjednoczenia. Dzieło, popularyzowane z jednej strony przez liczne przedruki i przeróbki, z drugiej zaś przez dziesiątki adaptacji i przekładów na języki wernakularne, cieszyło się w dawnej Rzeczypospolitej dużym zainteresowaniem³. Jego tłumaczenie przed 1671 rokiem przygotował marszałek nadworny Wielkiego Księstwa Litewskiego Aleksander Teodor Lacki⁴. Przekład ukazał się po raz pierwszy dwa lata

XII, 2002, s. 83–103; A. Buschhoff, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen. Die „Amorum Emblemata” (1608) und die „Amoris Divini Emblemata” (1615)*, Bremen 2004, s. 179–258.

² Por. np. A. Buschhoff, *op. cit.*, s. 151–178, 263–267.

³ Na temat literackiej recepcji zbioru Hugona w Europie i w Polsce por.: R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *Wstęp*, [w:] M. Mielezko, *Emblematy*, wyd. i oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, Warszawa 2010, s. 21–33.

⁴ Por.: B. Pfeiffer, *„Pobożne pragnienia” Aleksandra Teodora Lackiego – pierwszy polski przekład utworu emblematycznego Hermana Hugona „Pia desideria”, „Ze Skarbcza Kultury” nr 44, 1987, s. 9–43; K. Mrowcewicz, Wprowadzenie do lektury, [w:] A.T. Lacki, Pobożne pragnienia, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 9–12. Wbrew temu, co piszą obaj autorzy (B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 17–18; K. Mrowcewicz, *op. cit.*, s. 8), przekład Lackiego był prasowany jedynie dwukrotnie, w 1673 i 1697 roku, przy czym druga edycja sprzedawała się na tyle słabo, że po czterech dekadach w 1737 roku znalazła się ponownie na rynku z nową kartą tytułową. Notowane niekiedy edycje z lat 1674, 1691 i 1774 są pomyłką bibliografów (por. P. Buchwald-Pelcowa, *Typologia polskich książek emblematycznych*, „Barok” III, 1996, nr 1, s. 71). Por. J. Hałoń, *W poszukiwaniu źródeł inspiracji czyli o dwóch polskich wersjach „Pia desideria” Hermana Hugona*, „Roczniki Humanistyczne” L, 2002, nr 1, s. 127–159; eadem, *Wobec obrazu*, „Zeszyty Naukowe KUL” XLVI, 2003, nr 1–2, s. 33–61; wstępną analizę stylistyczną przekładu Lackiego przynosi artykuł: F. Dietz, E. Stronks, K. Zawadzka, *Rooms-katholieke „Pia desideria” – bewerkingen in internationaal perspectief*, „Internationale Neerlandistiek” XLVII, 2009, nr 3, s. 31–49.*

później, a część nakładu krakowski typograf zaopatrzył w sprowadzone z Niderlandów odbitki oryginalnych miedziorytów. Nowe spolszczenie wydał w 1744 roku wojewoda miński Jan Kościesza Żaba⁵, a niemal stulecie później wolny przekład przygotował ksiądz Bonifacy Ostrykowski⁶. Dodać należy, że Lacki nie był wcale pierwszym autorem, który zainteresował się przyswojeniem polszczyźnie emblematycznego bestsellera. Już w 1657 roku nadworny kapelan Katarzyny z Sobieskich Zasławskiej-Ostrogskiej (rok później już Radziwiłłowej), jezuita Mikołaj Mieleszko, wyjaśniał swemu czytelnikowi:

A ponieważ podjął się jeden łańskie pomienionego ojca Hugona wiersze rytmem polskim przełożyć, dlatego tę pracą jemu zostawiwszy, obrazy same i podpisy ich z *Pisma Ś[więtego]* wzięte wierszem polskim opisać i to, czego w nich autor chciał, według przemożenia mego wyrazić umyśliłem⁷.

Przekładu, o którym wspomina Mieleszko, nie znamy. Szczęśliwie jednak zachowała się w dwóch redakcjach jego praca, *Nabożne westchnienia*, która zgodnie z deklaracją poety zawiera autorskie subskrypcje pisane do rycin i inskrypcji Hugona. By dopełnić tego krótkiego przeglądu staropolskich adaptacji, należy wspomnieć o emblematycznym cyklu Zbigniewa Morsztyna, którego zleceniodawczynią również była Katarzyna Radziwiłłowa. Eklektyczny tom anonimowego kapucyna *Les emblèmes d'amour divin et humain ensemble*, który stał się podstawą dla stu trzynastu lirycznych subskrypcji, również w dużej mierze inspirowany był emblematami z *Pia desideria*⁸.

Na tle staropolskiej popularności zbioru Hugona uderza brak zainteresowania literatów pobożnym tomem Vaeniusa, który był wszak jego najważniejszą inspiracją. Wyjątkiem jest kilkanaście emblematów, które doczekały się rodzimej adaptacji tylko dlatego, że francuski kapucyn włączył je do zbioru podsunętego Morsztynowi przez księżnę Radziwiłłową, nakazującą poecie dopisanie polskich subskrypcji. Jezuickie książki emblematyczne, eksponujące zakorzenione w Pieśni nad Pieśniami wątki czułej

⁵ Przekład Żaby miał dwa wydania, anonimowe supraskie w 1744 roku oraz dekadę później sygnowane wileńskie (por. M. Cubrzyńska-Leonarczyk, *Katalog druków supraskich*, Warszawa 1995, s. 67: nr 134; P. Buchwald-Pelcowa, *op. cit.*, s. 71).

⁶ H. Hugo, *Pobożne pragnienia*, przeł. B. Ostrykowski, Warszawa 1843.

⁷ M. Mieleszko, *op. cit.*, s. 76–77.

⁸ Z. Morsztyn, *Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001.

miłości oblubieńczej, wyraźnie zdystansowały zbiór z 1615 roku, który ideowo zbyt bliski był jeszcze wcześniejszej erotycznej książce *Amorum emblemata*. Z tego względu niezwykle interesująco jawi się znalezisko, na które natrafiliśmy w krakowskim Muzeum Etnograficznym, prowadząc kwerendę poprzedzającą przygotowanie krytycznej edycji emblematów Mieleszki.

II

Pobożne tomy emblematyczne popularność zawdzięczały przede wszystkim ilustracjom, nic dziwnego, iż niektóre z nich potrafiły przybierać postać albumów z samymi miedziorytami. Rycinom wspomnianego zbioru Ojca Kapucyna w pierwszym wydaniu z 1631 roku towarzyszyły jeszcze francuskie subskrypcje rozpisane na trzy wierszowane kwartyny⁹. Ale późniejsze wznowienia składały się już wyłącznie z odbitek miedziorytów, a za cały literacki komentarz do ryciny wystarczyć musiała wchodząca w jej skład łacińska inskrypcja i francuskojęzyczny dystych. Z takiego właśnie wydania zbioru, złożonego jedynie z emblematycznych ilustracji, korzystał Zbigniew Morsztyn. Pisząc swe *Emblemata*, zdany był więc wyłącznie na siebie.

Emblematyczne ryciny, by dotrzeć do odbiorcy, nie potrzebowały jednak medium książki. Równie popularne były luźne odbitki miedziorytów, niekiedy łączone w większe cykle. Literacka recepcja jednego z nich stanowi temat niniejszego artykułu. Chodzi o cykl co najmniej dwudziestu dwóch rycin, pochodzących z kolekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie, w muzealnym opisie roboczo zatytułowany *Amor Divinus*¹⁰. Nie-

⁹ Anonimowego kompilatora zbioru, który podpisał się na frontyspisie „un Père Capucin”, Karel Porteman skłonny był utożsamiać z Philippem de Vilers, późniejszym kapucynem Ludwikiem z Lowanium (J. i P. Pelcowie, *Wstęp*, [w:] Z. Morsztyn, *op. cit.*, s. VII).

¹⁰ Muzeum Etnograficzne w Krakowie im. Seweryna Udzieli, nr inw. 44813–44819, 44821–44825, 4489, 44831–44836, 44838–44845. Niektóre z ilustracji w zbiorach muzeum reprezentowane są w dwóch lub nawet trzech egzemplarzach, stąd dwadzieścia dziewięć odbitek dwudziestu dwóch miedziorytów. Odbitki zachowały się w zróżnicowanym stanie (kilka jest niemal zupełnie zatartych, jedna została pokolorowana). Za wszechstronną pomoc autorzy pragną podziękować pani mgr Beacie Skoczeń-Marchewce, starszemu kustoszowi z krakowskiego Muzeum Etnograficznego. Reprodukacja grafik była możliwa dzięki uprzejmej zgodzie dyrekcji muzeum. Za szereg pożytecznych uwag i odpowiedzi dziękujemy również dr Magdalenie Górskiej.

wielkich rozmiarów miedziorytnicze odbitki (około 46 × 60 mm)¹¹ mają nie tylko wspólny temat, ale utrzymane zostały w zbliżonej stylistyce. Ilustracje zorientowane są poziomo, część z nich za źródłem ma u góry tytuł zapisany wersalikami, wszystkie zaś opatrzone zostały w inskrypcję, a także wspólną autorską sygnaturę rytownika (ta ostatnia na niektórych egzemplarzach została przycięta).

Kolekcja, która z założenia stanowi zbiór luźnych, nienumerowanych obrazków, utrudnia pełną charakterystykę. Przede wszystkim nie wiadomo, czy zachowała się ona w komplecie – tak jak niektóre ryciny zostały do muzealnych zbiorów zakupione w dwóch lub nawet trzech egzemplarzach, tak innych może obecnie brakować. Drugą trudność stanowi wydzielenie rycin cyklu spośród pozostałych. Decyduje wspólna sygnatura autorska i stylistyka, po części także wspólne źródła, aczkolwiek nawet takie zastrzeżenie kryteriów nie usuwa wszelkich wątpliwości¹².

Cykl opiera się na ilustracjach trzech zbiorów emblematycznych. Podstawowym źródłem były ryciny *Amoris divini emblemata* (emblematy 6, 8, 13, 21, 24–25, 30, 33, 38–39, 43, 46, 51, 53–54) oraz *Pia desideria* (emblematy I 10, II 5, 12, III 2–3). Ponadto dwie ryciny cyklu wzorowane zostały na emblematach wcześniejszego zbioru Ottona van Veen, *Amorum emblemata* (23, 93). Jest to szczególnie uderzające w przypadku miedziorytu wzorowanego na drugim z tych emblematów. Rycina w omawianym cyklu powtarza za drukiem sentencję z listów Seneki Młodszeo: „Si cruci affigatur, si igni comburatur, semper amat qui vere amans est” („Choćby nawet przybity do krzyża lub spalany ogniem – prawdziwie zakochany wytrwale kocha”). Emblemat ma swój odpowiednik w późniejszym, pobożnym tomie Vaeniusa (*Amoris divini emblemata*, 35), tam również powtarza się owa inskrypcja, ale sama rycina jest już wyraźnie inna, nie ma więc wątpliwości, skąd kompilator cyklu ją zaczerpnął¹³.

¹¹ Wymiary poszczególnych odcisków miedziorytów wahają się jedynie nieznacznie: 43/46 × 60/63 mm. Kartki z odbitkami zostały na ogół przycięte do wymiarów 60/65 × 85/95 mm.

¹² Przykładowo przechowywaną w Muzeum w dwóch egzemplarzach rycinę sygnowaną jak pozostałe: „C. Galle” wraz z inskrypcją: „Sit in amore reciprocatio”, naśladującą ilustrację *Amoris divini emblemata* (13), trudno uznać za należącą do cyklu: jako jedyna zorientowana została pionowo, a grafia inskrypcji naśladująca zamazyste ręczne pismo wyraźnie różnicuje ją od pozostałych (Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44846 i 44847).

¹³ Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44829; O. Vaenius, *Amorum emblemata, figuris aeneis incisa*, Antverpiae 1608, s. 184–185; idem, *Amoris divini emblemata...*, s. 76–77.

W edycjach książkowych oba zbiory emblematyczne sławiące Amora Bożego, Ottona van Veen i Hermana Hugona, zaczęto łączyć dopiero na początku XVIII stulecia. Tak było choćby w wersji francuskiej *L'ame amante de son Dieu* z 1717 roku, niemieckiej *Die Ihren Gott liebende Seele* z 1719 roku czy przeróbce holenderskiej Jana Sudermana *De godelievende ziel* z 1724 roku, które doczekały się licznych wznowień¹⁴. Ale wybrane emblematy obu zbiorów łączono częściej, jak choćby we wspomnianym kompilacyjnym zbiorze Ojca Kapucyna z 1631 roku. Podobnej sztuki dokonał autor cyklu. W książce, w której emblematycznej ilustracji towarzyszy utwór literacki, identyfikacja postaci nie następuje z trudnością, tekst wyjaśnia, jakiej parze poświęcony jest zbiór. Acz i w *Amoris divini emblemata* na pierwszym emblemacie, na którym obie postaci pojawiają się po raz pierwszy, zostały one podpisane: „Amor divinus” i „Anima”. Ponieważ książkowe ilustracje w omawianym cyklu stały się samodzielnymi odbitkami, z których każda mogła istnieć samoistnie, podpisy takie powtarzają się na większości miedziorytów. Co znamienne jednak: wyłącznie na tych, których źródłem były emblematy *Amoris divini emblemata*, brak ich bowiem na rycinach wzorowanych na ilustracjach *Pia desideria* oraz *Amorum emblemata*. Również za ikonograficznym źródłem tytułem opatrzone zostały wyłącznie odpowiedniki emblematów z *Amoris divini emblemata*.

Mimo że autor cyklu zadbał o sygnowanie miedziorytów, zidentyfikowanie go, a tym samym ustalenie względnej datacji powstania jego dzieła, dalej jest utrudnione. Jednolitą na poszczególnych ilustracjach sygnaturę: „C. Galle” należy odczytać jako Cornelis Galle. Kłopot w tym, że nie tylko profesję, ale także imię i formę podpisu dziedziczyły trzy pokolenia antwerpskiego rodu Galle: ojciec, syn i wnuk. Najbardziej znany był Cornelis I Galle (1576–1650), kopista dzieł Rubensa i autor frontyspisów dla książek drukowanych w Officina Plantiniana (między innymi do edycji poezji zebranych Sarbiewskiego z 1632 roku, także według projektu Rubensa)¹⁵. Był on również autorem emblematycznych ilustracji do znanego dzieła Benedicta van Haeften *Regia via crucis* z 1635 roku. Ale omawia-

¹⁴ Por. P.M. Daly, G.R. Dimler, *The Jesuit Series*, t. 3, Toronto 2002, s. 179–185; J.694–J.697; s. 230–233; J.743–J.745; s. 164–173; J.684–J.688.

¹⁵ Por. J.A. Chrościcki, „*Horatius Sarmaticus*”. *Dwa antwerpskie wydania „Lyricorum” Sarbiewskiego z frontyspisami według projektów Rubensa*, [w:] *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole – problemy*, red. J. Białostocki, Warszawa 1977, s. 281–333; idem, *Między Wilnem, Rzymem i Antwerpią. O dwóch projektach P.P. Rubensa do sześciu wydań „Lyricorum libri IV” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w Officina Plantiniana*, „Rocz-

ny cykl nie został przygotowany dla wybrednego odbiorcy i jakość grafiki nie jest zbyt wysoka. Jego wykonawcą mógł być zarówno Cornelis II Galle (1615–1678), jak i jego syn Cornelis III Galle (1642–1678/1679) – obaj trudnili się dochodową produkcją grafiki dewocyjnej i podobnie jak ich ojciec i dziadek sygnowali je: „C. Galle”¹⁶. Cykl powstał więc w latach 1624–1679, najpewniej w drugiej połowie XVII stulecia.

Cykl Gallego stanowi jedynie skromną część niezwykle cennej kolekcji luźnych rycin liczącej blisko 1500 odbitek z XVII–XIX wieku, zakupionych przez Muzeum Etnograficzne w 1968 roku. Pośrednikiem w zakupie był karmelita bosy ks. Mieczysław Kluz (o. Władysław od Narodzenia Najświętszej Marii Panny, 1925–1995)¹⁷. Przez wiele lat był on kuratorem zgromadzenia siostr karmelitanek Dzieciątka Jezus, a także spowiednikiem karmelitanek bosych na Wesołej w Krakowie. Spora część zapisek proweniencyjnych na owych luźnych grafikach wskazuje, iż pochodzą one właśnie z klasztoru na Wesołej. Część innych zrobiona została przez zakonników, nie do końca wiadomo więc, czy pochodzą z jakiegoś dawnego klasztoru męskiego, czy także od karmelitanek, do których mogły trafić wtórnie. Zarówno omawiany cykl, jak i cały krakowski zbiór grafik stanowi doskonały materiał do badań nad funkcjonowaniem emblematyki, czy szerzej: grafiki dewocyjnej (tylko drobna część rycin ma bowiem charakter emblematyczny), w środowisku klasztorным dawnej Rzeczypospolitej. Reguły niektórych klasztorów ściśle określały obecność takich rycin w klasztornej celi: przykładowo norbertanki mogły umieścić na ścianie wyłącznie jedną¹⁸. Znane są dawne portrety zakonnic lub zakonników w swoich celach, których jedynym wystrojem ścian jest przypięta do ściany nieoprawna odbitka miedziorytu¹⁹. Nawet jeśli reguła ustalała ich liczbę na ścianie zakonnej

niki Humanistyczne” L, 2002, nr 4, s. 99–126; idem, *Peter Paul Rubens a Maciej Kazimierz Sarbiewski*, „Ciechanowskie Zeszyty Literackie” X, 2008, s. 105–114.

¹⁶ Por. M. Selling, *Galle Cornelis* (1–3), [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 48: *Gallarini–Garcha*, München–Leipzig 2006, s. 8–9.

¹⁷ Por. B. Skoczeń-Marchewka, *Cor Jesu Amanti Sacrum – obiekt tygodnia: kwiecień/2*, http://www.etnomuzeum.eu/Obiekty,6_cor_jesu_amanti_sacrum_obiekt_tygodnia_kwiecien2.html (dostęp: 01.10.2011).

¹⁸ Zob. M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1996, s. 129.

¹⁹ Por. np. olejny obraz José Mariano del Castillo, *Portret siostry Marii Klary Józefy z ostatniej tercji XVIII wieku czy anonimowy Portret Franciszka od Świętej Anny z około 1754 roku* (Museo Nacional de Arte, Meksyk).

celi, to takich graficznych pomocy o przeznaczeniu modlitewnym i medytacyjnym zakonnicy i zakonnice posiadali zwykle znacznie więcej. Takie wykorzystanie rycin nie ogranicza się zresztą do środowisk klasztornych.

III

Dawna grafika dewocyjna, masowo produkowana i reprodukowana, używana była do katechezy jako odpowiednik dzisiejszych świętych obrazków. Początkowo rolę tę pełniły karteczki z patrystycznym cytatem, szczególnie chętnie rozdawane przez jezuitów wiernym do kontemplacji. Już w 1582 roku arianin Marcin Czechowic w polemicznym druku drwił z praktyk zakonników Towarzystwa Jezusowego:

[...] którzy ono nie Słowem prawdziwym Bożym ludzi nauczają, ale je wymyślnemi bajkami mając, onemi sentencyjkami na karteczkach spisaniem, które im rozsyłają [...], chcąc pewnie, aby ich panny i panie nie zapomniały – bo tym nawięcej takie rzeczy posyłają²⁰.

Na owych karteczkach obok biblijnej lub patrystycznej sentencji rychło znalazły się ilustracje. Franciszek Borgiasz, trzeci generał zakonu jezuitów, wprowadził zwyczaj obierania sobie świętego, do którego miano kierować modlitwę w najbliższym miesiącu, przez losowanie kartki z jego podobizną i nabożną inskrypcją. Obyczaj ten był kultywowany nie tylko w zakonach i zgromadzeniach. Już pod koniec XVI wieku został również wprowadzony na dwór królewski przez znaną z pobożnych praktyk Annę Habsburżankę (1573–1598), żonę Zygmunta III:

Miała ten zwyczaj i dwór jej wszytek, że na każdego miesiąca początku patrona którego z świętych tegoż miesiąca sobie trefunkiem abo przez zwyczajną sortycją przybierała. Następowal jej życia miesiąc ostatni, luty, na który jej się trafiła za patronkę święta Scholastyka z ową setencyją: „*Memento homo, quia pulvis es et [in pulverem reverteris]*”²⁰ – „Pamiętaj, człowiecze, żeś prochem i w proch się

²⁰ M. Czechowic, *Zwierściadtko pańienek chrystyjańskich*, wyd. K. Meller, D. Chemperek, Warszawa 2011, s. 57: I 3,8.

obróciś²¹. Przeto zachorawszy, owę kartkę zawsze przed sobą miała i na śmierć się przez przyjęcie sakramentów gotowała²¹.

Ćwierć wieku później o podobnym losowaniu u franciszkanów wspominał koniuszy koronny Krzysztof Zbaraski w relacji z poselstwa do Turcji odbytego w latach 1622–1623:

[...] na dzień Nowego Lata mój ksiądz zakonnik kapelan poszedł do Galaty do swoichże mnichów ś[więtego] Franciszka i tam wybrał – jako mają zwyczaj – kartkę *sorte*, któremu by tego roku święty jaki dostał się za protektora. Na moje też imię wyjął ś[więtego] Michała z tą sentencyją:

„Guardati da poco barbarico colore,
Che nel mondo non fu peggiore”²².

W upoetyzowanej wersji tych wydarzeń pióra Samuela Twardowskiego, zanim znaczenie inskrypcji i ryciny wybranej karty zostało szczegółowo zinterpretowane, poeta barwnie opisał samo losowanie patrona miesiąca:

Dzień przedtym, gdy ksiązęcy tejez familiej
Kapelan na zwyczajnej był ich sortycyjej
I patronów cedułach, które gdy nastawa
Nowy miesiąc, gwardyjan mnichom swym rozdawa,
Te jednak wprzód pomiesza w jednej wielkiej baniej,
Skąd po jednej szafuje. Tam, co bywa na niej
Za dar cnoty i który święty położonem,
W owej się ćwiczyc winni, tego mieć patronem²³.

W obu wypadkach fakt wylosowania tych właśnie wizerunków uznany został za wróżebny: królowa zmarła 10 lutego, w dzień św. Scholastyki, której obrazek rozważała tuż przed śmiercią, rycina Zbaraskiego zinterpretowana została jako aluzja do osoby wielkiego wezyra. W ten sposób masowy wyrób graficzny, przyporządkowany odbiorcy losowo, naznaczał

²¹ J. Kwiatkiewicz SJ, *Roczne dzieje kościelne od Roku Pańskiego 1198 aż do lat naszych*, Kalisz 1695, s. 802. Por. też: J. Muczkowski, *Bractwa jezuickie i akademickie w Krakowie*, Kraków 1845, s. 52–53, przyp. 15.

²² *Relacja poselstwa księcia Zbaraskiego do Turek in Anno 1623*, [w:] L. Rogalski, *Poselstwo Krzysztofa księcia Zbaraskiego do Turcji w roku 1622*, „Dziennik Wileński” 1827, t. 3, s. 273 (cyt. za: S. Twardowski, *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego od Zygmunta III do sultana Mustafy*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2000, s. 340).

²³ S. Twardowski, *op. cit.*, s. 120: III, w. 1085–1092.

jego osobisty los. Święci patroni, których wizerunki widniały na odbitkach grafik, samej idei przypadkowego wyboru mieli nadać wartość metafizycznej celowości.

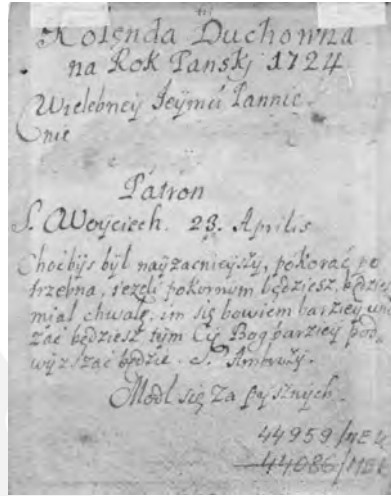
Mechanizmy spersonalizowania religijnej ryciny były często o wiele prostsze, na przykład wówczas, gdy obrazek stawał się podarunkiem. Na jednej z miedziorytnicznych odbitek ze wspomnianego zbioru Muzeum Etnograficznego, jak pozostałe pochodzącej z obiegu klasztornego, zanotowano: „Kolęda duchowna na Rok Pański 1724 wielebnej jejmości pannie Katarzynie <...>owiczównie” i poniżej pobożną sentencję wynotowaną z pism św. Ambrożego (il. 1–2)²⁴. Podobny prezent ofiarował ks. Stanisław Grochowski Katarzynie Przerębskiej na nową drogę życia, kiedy około 1600 roku wychodziła za mąż za starostę oświęcimskiego Piotra Komorowskiego (1580–1640). Plastyczne przedstawienie Męki Pańskiej (Grochowski nie precyzuje, czy chodziło o obraz, czy o grafikę) opatrzył on wierszowaną dedykacją, którą włączył później do swych zebranych pism poetyckich pt. *Na obraz Męki Pańskiej za kolędę świętokatarzyńską od spowiednika darowany p[annie] młodej*:

Katarzynie Przerębskiej zanie urodzonej,
Z Komorowskim wielmożnym w ślub święty złączonej,
Tę kolędę oddawa spowiednik jej z chęci
Na znak nieprzepomnienia w nabożnej pamięci.
By którą przedtem uczył, dziś już miasto niego
Był jej mistrzem i ten znak ukrzyżowanego:
By jako Chrystus na swym krzyżu cierpiał siłą,
Tak ona na przypadki swe gotową była.
Małżeństwo krzyże swoje miewa pospolicie,
Więc na takie zelżywe do krzyża przybicie
Pańskie kto sercem patrzy, nigdy nie ustawa
Pod krzyżem swym, bo Chrystus posiłek mu dawa²⁵.

Tu obrazek ofiarowany byłej penitencie miał zastąpić spowiednika w codziennym przypominaniu, że należy godnie i zgodnie nosić małżeński krzyż. Znów więc stawał się artefaktem wyznaczającym drogę życiową – w myśl zaleceń zwerbalizowanych chociażby w kazaniu Fabiana Birkowskiego:

²⁴ Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44959. Nazwisko i imię obdarowanej siostry zakonnej zostało wydrapane.

²⁵ S. Grochowski, *Wiersze i inne pisma co przebrańsze*, wyd. K.J. Turowski, Kraków 1859, s. 236: w. 1–12.



Il. 1–2. Miedzioryt przedstawiający św. Katarzynę, podarowany siostrze Katarzynie <...>owiczównie na Nowy Rok 1724. Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44959

Chrystus tedy, opisany przed oczyma waszymi, jest namalowany w was, to jest przed wami ukrzyżowany [...]. Obraz tedy ukrzyżowanego jest księgą niejaka, gwoździami, cierniem, biczami, oszczepem jako piórami popisaną i krwią jako inkaustem namalowaną. W której księdze czytać możemy, jako grzechy obrzydliwe mają być u nas, jako mamy Chrystusa Odkupiciela naszego chwalić i miłować²⁶.

Warto pamiętać, że w skrajnych wypadkach rycina stawała się również przedmiotem kultu, jak poucza przykład słynącego z cudów miedniewickiego drzeworytu z przedstawieniem Świętej Rodziny ze Studziannej, malowanego zresztą na podstawie miedziorytu Jacques'a Callota z około 1628 roku²⁷.

Tak dochodzimy do kolejnego, bodaj najistotniejszego aspektu recepcji rycin o tematyce religijnej. Ich plastyczne walory doceniali użytkownicy,

²⁶ F. Birkowski, *O świętych obrazach, jako mają być szanowane, kazanie*, [w:] idem, *Łob krowie B. Jozafata Kuncewicza...*, Kraków 1629, s. 73–74.

²⁷ M. Walicki, *Ludowy refleks sztuki Callota*, [w:] idem, *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1972, s. 252–264.

nie tylko kolorując lub podmalowując dla ozdoby czarno-białe odbitki miedziorytów²⁸. Awansowały one na najważniejsze medium, za pomocą którego do Rzeczypospolitej przenikała zachodnia sztuka kontrreformacyjna i jej nowe rozwiązania ikonograficzne. To właśnie na wzór importowanych niderlandzkich, niemieckich czy francuskich grafik powstawały najczęściej w XVII i XVIII wieku polskie obrazy (niekiedy też rzeźby) religijne, także w kościołach i klasztorach peryferyjnych ośrodków²⁹. A w dużych klasztorach dzieł malarskich było niemało: w Krakowie u karmelitanek na Wesołej zachowała się ich setka, u norbertanek na Zwierzyńcu kilkakrotnie więcej³⁰. Klasztorna recepcja plastyczna obcych wzorów graficznych przybierała zresztą różnorodne formy: warszawskie wizytki w drugiej połowie XVII wieku haftowały antependia na wzór emblematycznych ilustracji³¹, zaś o. Stanisław ze Stolca dla krakowskich karmelitów trzewickowych w 1644 roku imponujący rozmiarami graduł ozdobił licznymi miniaturami wiernie odwzorowującymi antwerpskie miedzioryty³².

Zaadaptowanie emblematycznych ilustracji do celów katechezy zwiększało atrakcyjność owych świętych obrazków. Współoddziaływanie ikonu i inskrypcji ułatwiała obcowanie z przeznaczoną do modlitewnej kontemplacji ryciną. Używana najczęściej w charakterze zakładki do religijnych książek, w obiegu zakonnym przydawała się również do zapisu na marginesie lub na odwrocie biograficznej notki, części deklaracji lub zalece-

²⁸ W bogatej kolekcji tego typu rycin przechowywanych w krakowskim Muzeum Etnograficznym część jest pokolorowana. Z omawianej niżej serii Gallego dotyczy to choćby emblematu *Sollicitus est*, będącego naśladownictwem ryciny z *Amoris divini emblemata* (54; nr inw. 44817).

²⁹ Spośród ostatnich prac na ten temat por. np. K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 16–20; *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Pomian, Warszawa 2010.

³⁰ M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów...*, s. 129.

³¹ G. Ławniczak, *Emblematy haftowane symbolizujące życie św. Franciszka Salezego na barokowych antependiach z kościoła SS. Wizytek w Warszawie*, „Barok” VIII, 2001, nr 2, s. 59–73. Artykuł w swej zasadniczej części dotyczy emblematycznych haftów sprzed 1757 roku, wspomina jednak również o wcześniejszych.

³² *Graduał karmelitański z 1644 roku o. Stanisława ze Stolca*, oprac. T. Chrzanowski, T. Maciejewski, Warszawa 1976. Autor wstępu ikonograficznego postawił wprawdzie tezę, iż miniatury zdobiące kodeks zależne są od graficznego pierwowzoru, nie potrafił jej jednak poprzeć konkretnym przykładem (*ibidem*, s. 29). Kilka z nich wskazała Krystyna Moisan-Jabłońska (*Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 41–42 oraz il. 6 i 8, s. 309–310 oraz il. 258–260, s. 378–379 oraz il. 307 i 309, s. 409–414 oraz il. 323–324), a można je uzupełnić o paręnaście dalszych.

nia dotyczącego praktyk religijnych czy modlitwy. Przykładowo właściciel ryciny Cornelisa Gallego kopiującej emblemat z *Amoris divini emblemata* (13) po drugiej stronie zapisał modlitwę św. Gertrudy:

Który w Dzień Wniebowstąpienia Pańskiego ma być powtórzony dwieście dwadzieścia i pięć razy (półtora różańca i dwa dziesiątki i pięć paciorków): „Zawitaj, Jezu, zakwitły Oblubieńcze w wesołości, któryś w niebo wstał. Pozdrawiam i wielbię Ciebie, jedyna pociecho duszy mojej. Amen”³³.

Te ściśle użytkowe zapiski przybierały niekiedy formę literacką. Wiersze pisane na obrazy miały w polskiej literaturze chlubną tradycję sięgającą renesansowej twórczości neofłacińskiej. Po polsku uprawiali je na szerszą skalę już Mikołaj Rej czy Mikołaj Sęp Szarzyński³⁴, a pod koniec XVII i w XVIII wieku zainteresowały się nią również piszące kobiety. Nie tylko anonimowe zakonnice, ale także poetki pokroju Antoniny Niemirykowej, która masowo pisywała rymowane subskrypcje nie tylko do przedstawień o charakterze religijnym (na przykład *Pod obrazem N[ajświętszego] Sakramentu, przy którym s[więty] Franciszek i Antoni, Pod Wniebowzięciem Maryi, Pod P[anem] Jezusem Bolesnym*), ale także do sentymentalnych scenek (na przykład *Pod kawalerem z damą, której piesek koszulki podejmuje*) czy ilustracji ornitologicznych (na przykład *Pod ptakiem bekasem wielkim, Pod ptakiem kurką wodną*)³⁵.

Odbitki miedziorytów zachodnich warsztatów inspirowały niekiedy przedsięwzięcia literackie znacznie wyższych lotów. Naukowy redaktor cennej serii „Polska Sztuka Kościelna Renesansu i Baroku. Tematy i Sym-

³³ Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44846.

³⁴ Por. J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 62–119, 142–146.

³⁵ *[Zbiór] wierszów polskich kompozycji..., które się w pokojach złotyowskich znajdują pod temi figurami, które się niżej wyrażają, d[zie] 6 Julii, Anno Domini 1753* (rkps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 5284/I – jest to kopia Wiktora Gomulickiego z 1896 roku, z której mogliśmy korzystać dzięki uprzejmości dr Magdaleny Górskiej). Por. też: W. Gomulicki, *Zapomniana poetka polska z wieku XVIII-go*, [w:] i d e m, *Kłosa z polskiej niwy*, Warszawa 1912, s. 289–384; A. Roćko, *Wizerunek artystyczny Antoniny Niemirykowej*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998, s. 129–140. W omówieniach mylnie utożsamiono wiersze na wizerunki (*icones*) Niemirykowej z emblematami, przeocząc fakt, iż wśród jej subskrypcji tylko jedna wzorem emblematu posiada też przekład popularnej łacińskiej inskrypcji: „Śmierć Twoja – życie moje, rany Twoje – zbawienie moje” (*Przy zwierciadle do Jezusa ukrzyżowanego, przy którym Śmierć i Czas*).

bole”, Krystyna Moisan-Jabłońska, projektując ją, deklarowała szeroko zakrojone uwzględnienie religijnych tekstów literackich, pozostających w tym samym kręgu oddziaływania co sztuka sakralna. Zastrzegła przy tym: „Celowo – poza wyjątkowymi przypadkami – pominięto utwory barokowych poetów, z zasady przeznaczone dla węższego i bardziej elitarneho kręgu odbiorców”³⁶. Podstawowy błąd takiego założenia polega na tym, że co prawda jakość utworów literackich poetów z Bożej łaski, a tym samym ich recepcja, jest inna niż kościelnego piśmiennictwa użytkowego, ale stosunek literatów do dzieł plastycznych jest dokładnie taki sam, jak ich znacznie mniej zdolnych kolegów po piórze. Oto dwa znamienne przykłady. Wczesny poemat Wacława Potockiego *Pojedynek rycerza chrześcijańskiego wierszem opisany, które pod obrazem tegoż rycerza położone, dziwnie quadrant i rapiunt animum i oczy lectoris et spectatoris*, zgodnie z tytułową deklaracją, daje on najpierw opis, a potem szczegółowy wykład miedziorytu Hieronima Wieriksa według projektu Maartena de Vos (lub ewentualnie jego kopii) pt. *Spirit[u]ale Christiani militis certamen*, oddziałującym na odbiorcę zarówno plastycznym przedstawieniem, jak i cytatami biblijnymi, którymi opisany został każdy element ryciny³⁷. Po latach da autor deskrypcję tej samej ryciny jeszcze raz w poemacie *Rozbój duchowny na drodze zbawiennej*³⁸. Również Kasper Twardowski szereg scen i opisów personifikacji włączył do tekstu poematu *Łódź młodzi* z 1618 roku, nie ukrywając, iż ich wzorem były ulotne kopersztychy – jak w przypadku przedstawień siedmiu grzechów głównych, gdzie Zazdrość „z miedzi wyryta [...] tytuł taki: «INVIDIA» miała”. Przykładowo zamieszczona tam

³⁶ K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 10. Por. też wcześniejsze deklaracje: eadem, *Uwagi nad metodologią badań ikonografii sztuki kościelnej doby kontrreformacji*, „Biuletyn Historii Sztuki” L, 1988, nr 4, s. 335–340; eadem, *Wprowadzenie*, [w:] M. Pielas, *Matka Boska Bolesna*, Kraków 2000, s. 5–13.

³⁷ W. Potocki, *Pojedynek rycerza chrześcijańskiego*, rkps Biblioteki Ukrainiejskiej Akademii Nauk (zbiory Ossolineum), sygn. 5888/I, s. 874–880 (edycja w: J.T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*, wyd. A. Brückner, t. 2, Lwów 1911, s. 74–78); *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 66: *The Wierix Family*, cz. 8, comp. Z. van Ruyven-Zeman, M. Leesberg, ed. J. van der Stock, M. Leesberg, Rotterdam 2004, s. 136; nr 1796/I. Por. też: K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 309–310 oraz il. 258–260.

³⁸ W. Potocki, *Rozbój duchowny na drodze zbawiennej*, rkps Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. IV.3047, k. 182v–183r (edycja w: J. Malicki, *Wacława Potockiego „Rozbój duchowny”*, [w:] *Miscellanea staropolskie*, t. 5, red. T. Ulewicz, Wrocław 1980, s. 247–248; w. 203–222).

Pieśń do Bogarodzice daje wierny poetycki opis popularnej ryciny Hieronima Wieriksa wraz z przytoczeniem jej łacińskiej inskrypcji³⁹.

Emblematyczne ryciny wykorzystywane były do celów literackich nie tylko przez uznanych poetów. Znacznie częściej dotyczyło to twórców anonimowych lub w najlepszym razie mało znanych. Proceder był szczególnie nagminny w środowiskach klasztornych, gdzie odpisy poetyckich inskrypcji chętnie ozdabiano wklejanymi do manuskryptów luźnymi miedziorytami. Obce i rodzime przykłady takiego wykorzystania cyklu emblematycznych rycin *Cor Iesu amanti sacrum* Antona II Wieriksa omówiliśmy przy innej okazji. Dwa odmienne literackie opracowania cyklu z doklejonymi ilustracjami zachowały się w księgozbiornicy norbertanek w Imbramowicach⁴⁰. Z kolei w zbiorach karmelitanek bosych w Krakowie zachowała się poetycka biografia patronki zakonu, zapisana w postaci subskrypcji do wklejonych rycin, częściowo pochodzących z cyklu miedziorytów *Vita effigiata della serafica vergine s[anta] Teresa di Gesù* z roku 1715 lub 1716 autorstwa Arnolda van Westerhouta (1651–1725)⁴¹. Podobnych dzieł z XVII i XVIII wieku, czekających dopiero na swych badaczy i wydawców, jest w polskich zbiorach klasztornych więcej. Nabożna *silva rerum* z modlitwami, medytacjami, aktami strzelistymi czy religijnymi tekstami literackimi, sporządzana nie tylko dla duchowego pożytku właściciela lub właścicielki, ale również *ad maiorem Dei gloriam*, jest często nie tylko mniejsza niż typowe *quarto* szlacheckiej księgi domowej, ale również wyraźnie staranniejsza. Czas za klasztornym murem płynął inaczej. Bez pośpiechu można było wykonać ozdobne inicjały, winietki, kolorowe tytuły i ramki wokół tekstu czy wreszcie wkleić wizerunki świętych lub emblematyczne grafiki⁴².

³⁹ K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1998, s. 55–56; w. 550–552, 775–802; *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings...*, s. 167; nr 1819 (nb. podaną tu datację ryciny „przed 1619” ukończony przed 11.11.1618 tekst Twardowskiego pozwala uściślić). Por. też: K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 462 oraz il. 357–358, 361. Na temat wpływu przedstawień plastycznych na tekst Twardowskiego zob. R. Grześkowiak, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Twardowski, *op. cit.*, s. 16–24 oraz il. 1–7.

⁴⁰ Por. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 20–21 oraz M. Mielezsko, *op. cit.*, s. 333–354 (edycja jednego z owych cykli).

⁴¹ M. Nawrocka-Berg, *Osiemnastowieczny „Żywoć serafickiej panny Teresy świętej” ze zbiorów sióstr karmelitanek bosych*, „Barok” XII, 2005, z. 2, s. 145–156. Pominięta w edycji karta tytułowa przekazu z wklejoną ryciną reprodukowana jest w: M. Borkowska, *Panny siostry w świecie sarmackim*, Warszawa 2002, il. III 4.

⁴² Por. M. Borkowska, *Panny siostry w świecie sarmackim...*, s. 312–313.

Polscy autorzy nie zawsze tworzyli własną rękopiśmienną książkę ilustrowaną wklejonymi luźnymi emblematami. Literacka recepcja miała często o wiele skromniejszy zakrój. Tak, jak na marginesach książek emblematycznych dopisywano polskie wierszowane subskrypcje⁴³, tak samo opatrywano nimi niekiedy luźne ryciny. Przedmiotem niniejszego studium są teksty poetyckie dopisane na rycinach należących do omówionego cyklu Cornelisa Gallego.

IV

Na marginesach trzech rycin kompilacyjnego cyklu ta sama ręka piśmieniem z początku XVIII wieku zapisała czterowersowe subskrypcje. Te skromne rozmiarami epigramaty anonimowej zakonnicy lub zakonnika stanowią ciekawy przyczynek do staropolskiej recepcji religijnych emblematów Vaniusa i Hugona.

Zacznijmy od emblematu kopiującego ilustrację tomu *Pia desideria* (II 5) wraz z jej inskrypcją: „Averte oculos meos ne videant vanitatem. Psal. 118” („Odwróć oczy moje, aby nie patrzyły na próżność” Ps 118(119),37)⁴⁴. Anonimowy utwór jest piątym znanym staropolskim tekstem napisanym do tego ikonu. Obok dwóch przekładów oryginalnej subskrypcji Hugona, pióra Lackiego i Żaby, dysponujemy także dwoma samodzielnymi poetyckimi komentarzami ryciny i inskrypcji emblematu autorstwa Mieleszki i Morsztyna⁴⁵. Dwaj pierwsi musieli się zmierzyć z tłu-

⁴³ By ograniczyć się tylko do emblematyki religijnej, warto przypomnieć anonimowe inskrypcje z początku XVII stulecia w tomach Georgette de Montenay *Emblematum Christianorum centuria* z 1584 roku (H. Keferstein, B. Wojczulanis, *Polska wersja rękopiśmienna emblematów Georgette de Montenay*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1967, nr 3, s. 518–522; R. Pollak, *Emblematy Anonima z początków XVII w.*, [w:] *Miscellanea literackie*, t. 2, red. R. Pollak, Wrocław 1966, s. 110–131) oraz *Amoris divini et humani effectus varii* z 1626 roku (*Miłości Boskiej i ludzkiej skutki różne. Wraz z siedemnastowieczną polską wersją tekstów do „Amoris divini et humani effectus varii”*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2000).

⁴⁴ Wszystkie cytaty biblijne w przekładzie Jakuba Wujka SJ za wydaniem: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, wyd. J. Frankowski, Warszawa 1999.

⁴⁵ Por. H. Hugo, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus S[anc]ti Patrum illustrata*, Antverpiae 1624, k. L₂r–L₃r (i komentarz: k. L₃v–L₆v); A.T. Lacki, *op. cit.*, s. 88–90; H. Hugo, *Pobożne pragnienia...*, [przeł. J.K. Żaba, Supraśl] 1744, k. D₁v–D₂v (inna redak-

maczeniem wyrafinowanej elegii oryginału, dającej egzegezę psalmicznego cytatu inskrypcji. Hugo, posługując się retoryczną argumentacją wspartą przykładami antycznymi, starotestamentowymi i chrześcijańskimi, wskazał na niebezpieczeństwo grzechu. Egzemplra zostały wiernie powtórzone w obu spolszczeniach, ale z lirycznej maestrii oryginału pozostało w nich niewiele.

Także Zbigniew Morsztyn, który korzystał jedynie z kompilacyjnego zbioru pozbawionego obszernych subskrypcji, powołał się w swym poetyckim komentarzu na te same przykłady co belgijski jezuita, dowodząc także znajomości zbioru Hugona. Pod piórem Morsztyna argumentacja oryginału zmieniła się w amplifikację, a wyznanie liryczne zastąpiło napomnienia. Wołał on raczej przez rozbudowane porównania i metafory odwołać się do wyobraźni czytelnika niż do jego intelektu. Piszący swą inskrypcję dwadzieścia lat wcześniej Mieleszko skoncentrował się wyłącznie na opatrzonej inskrypcją rycinie (*compositio loci*), co było niezbędne do uruchomienia procesu medytacji. Centralnym punktem poetyckiego komentarza emblematu uczynił on zagrożenia związane ze Światem wdzającym na pokuszenie nawet nierozważnych świętych.

Wszystkie te polskojęzyczne subskrypcje do emblematu Hugona skupiały się na niebezpieczeństwach światowych atrakcji, upostaciowanych na rycinie przez strojną niewiastę. Rytowane kopie cechowała w tym zakresie spora inercja, znamienne jednak są przekształcenia, jakim poddawano wygląd strojnej Pani, kopiując grafikę na użytek sztuki sakralnej. Takie wyobrażenie wodzącego na pokuszenie Świata możemy oglądać choćby w stallach z 1662 roku w prezbiterium kościoła św. Jana Chrzciciela w Pilicy, na polichromiach ściany jednej z izb dworu z Rdzawy oraz stropu kościoła w Gwardiejskoje (Mühlhausen) z końca XVII wieku czy na parapacie chóru muzycznego z początku następnego stulecia w kościele św. Katarzyny w Nowym Targu. Znamy ją również z pomorskich chrzcielnic z Konarzewa i Otoku z lat osiemdziesiątych XVII wieku, których autorem jest kołobrzescki mistrz Martin Edleber⁴⁶. Za każdym razem rzemieślnicy

cja: H. Hugo, *Pobożne żądania*, przeł. J.K. Żaba, Wilno 1754, s. 55–57); M. Mieleszko, *op. cit.*, s. 116–117; Z. Morsztyn, *op. cit.*, s. 154–155.

⁴⁶ M. Marciniowska, *Dwór pełen barw. Architektura i dekoracja malarska dworu z Rdzawy w Sądeckim Parku Etnograficznym*, Nowy Sącz 1997, s. 53 oraz il. 48a–b; eadem, *Emblematy ze ścian dworu z Rdzawy w Sądeckim Parku Etnograficznym*, „Rocznik Sądecki” XXXVII, 2009, s. 166–167; A. Skorupa, *O obrazach na parapacie chóru kościoła św. Katarzyny w Nowym Targu*, „Almanach Nowotarski” X, 2006, s. 128–133; M. Wiśłocki, *Sztu-*

pozostawiali bez zmian zgrzebne szaty Duszy i Amora Bożego, skupiając swą inwencję na wyglądzie personifikacji światowych pokus. Na każdym z owych przedstawień malarskich Pani Świat ma inną modną fryzurę i odmienny krój strojnej sukni, zawsze zgodny z trendami obowiązującej mody – równie ulotnej jak bańki mydlane, które na rycinie miały być jej symbolem. Recepcja plastyczna podążała równoległym torem do recepcji literackiej, skupiając się na atrakcyjności owej personifikacji, a tym samym na uosabianych przez nią niebezpieczeństwach.

Wymowa anonimowej subskrypcji dopisanej na kartce z emblematem wyraźnie różni się od wszystkich tych dzieł (il. 3):

Więc już uciekam od Świata próżności,
Pogardzam wszystkim, a z szczyrej wdzięczności
Ku Tobie, Panie, oczów moich chęci
Obracam, Ty je utwierdzaj w pamięci⁴⁷.

Jej twórca znacznie bardziej niż inni naśladowcy przejął się tak charakterystyczną dla duchowości ignacjańskiej koncepcją zastosowania (*applicatio*). Zmysł wzroku – jak wszystko inne – może być użyty zarówno w złym, jak i w zbożnym celu. Podczas gdy Hugo i jego polscy naśladowcy eksponowali przesłanie psalmisty, tu przeważa aspekt pozytywny: zainteresowanie światem zostało zakwestionowane wyłącznie po to, by w pełni oddać się Bogu. Modlitewne apostrofy zamieniają krótką subskrypcję w akt strzelisty, doskonale korespondujący z macierzystym kontekstem emblematu, który znalazł się w drugiej części cyklu Hugona, poświęconej żądom Uświęconej Duszy, nieczulej już na światowe pokusy. Jeśli, biorąc pod uwagę proveniencję rycin, umiejscawiać nieznaną autorkę lub autora czterowersy w środowisku klasztorным, opisywane tu zerwanie ze Światem nabierze wówczas dodatkowych znaczeń.

Dwie kolejne subskrypcje dopisane zostały na rycinach cyklu wzorowanych na emblematach z tomu *Amoris divini emblemata* Vaeniusa. Główni

ka protestancka na Pomorzu 1535–1684, Szczecin 2005, s. 130–132; idem, *Zur Rezeption jesuitischer Ideen in der evangelischen Frömmigkeit und Kirchenkunst Pommerns*, [w:] *Jesuitische Frömmigkeitskulturen. Konfessionelle Interaktion in Ostmitteleuropa 1570–1700*, hrsg. A. Ohlidal, S. Samerski, Stuttgart 2006, s. 312–315 oraz il. 5–6. Pełen wykaz literatury przedmiotu i omówienie recepcji ilustracji *Pia desideria* w sztuce w: R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 37–47 oraz il. 29–32.

⁴⁷ Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44816.



Il. 3. Polska subskrypcja na miedziorycie C. Gallego (kopia emblematu II 5 z tomu *Pia desideria* Hermana Hugona). Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44816

bohaterowie obu przedstawień są tacy sami jak na poprzedniej ilustracji, acz od graficznego prototypu różnią się szczegółami (na ilustracjach w zbiorze Hugona Dusza nie jest uskrzydłona, zaś Amor Boży nie ma typowego dla Kupidyna rynsztunku). Dla twórcy poetyckich komentarzy podstawową różnicą okazało się podpisanie pary bohaterów na rycinach wzorowanych na dziele Vaeniusa: „Amor divinus” i „Anima”. Poprzedni emblemat został zinterpretowany personalnie; podmiot liryczny mówił w pierwszej osobie wprost do miłosiernego Boga. Dwa pozostałe epigramaty, podejmując przesłanie ilustracji, mówią już o relacji „Duszy” i „Miłości Boskiej”. Na odbitce kopiującej ilustrację emblematu *Amor docet* z *Amoris divini emblemata* (8), opatrzonej za źródłem biblijną inskrypcją: „Loquere, Domini, ecce audit servus Tuus. I Reg. 3” („Mów, Panie, bo słucha sługa Twój” 1Sm 3,9), anonim zanotował (il. 4):

Co Miłość Boska obszernie dyktuje,
To afekt Duszy niech wdzięcznie pojmuje.
Niechaj wycina na sercu swym z chęci
Grotem miłości, by trwało w pamięci⁴⁸.

⁴⁸ Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44813.



Il. 4. Polska subskrypcja na miedziorycie C. Gallego (kopia ilustracji emblematu 8 *Amor docet* z tomu *Amoris divini emblemata* Ottona van Veen). Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44813

Z kolei rycina *A malo tuetur*, stanowiąca kopię emblematu 21 z tego samego zbioru, podpisana jednym z przytoczonych tam cytatów: „Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei coeli commorabitur. Psal. 90” („Kto mieszka w wspomózeniu Nawyższego, w obronie Boga Niebieskiego będzie przebywał” Ps 90(91),1), ma na marginesach dopisaną następującą subskrypcję (il. 5):

Czyją się Duszą Miłość opiekuje,
Ten w życiu swoim w niczym nie szwankuje;
Marsa impety, przykre Akwilony
Tarczą odbija na przeciwne strony⁴⁹.

Nawet taki zobiektywizowany przez wprowadzenie do tekstu pary bohaterów zapis relacji między Bogiem a wiernym naznaczony został indywidualnym akcentem. Przyjmowanie boskich nauk, przedstawione na rycinie pod postacią sporządzania notatek z akademickiego wykładu, w porządku symbolicznym zinterpretowane zostało jako rycie ich w głębi serca miłosnym ostrzem. W ten sposób poetycka subskrypcja nie tylko wpisuje swą

⁴⁹ Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44814.



Il. 5. Polska subskrypcja na miedziorycie C. Gallego (kopia ilustracji emblematu 21 *A malo tuetur* z tomu *Amoris divini emblemata* Ottona van Veen). Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44814

egzegezę w kontekst popularnej emblematyki kordialnej⁵⁰, ale też wyraźnie dba o naznaczenie ikonicznej lektury osobistym piętnem intymnego przeżycia prawd objawionych.

Poetyckie subskrypcje, zapisane na rycinach Gallego wyrobioną ręką, zdradzają też obycie literackie. Ich twórca był doskonale obeznany z poetyką gatunku rozpiętego między deskrypcję ikonu a sensy podsuwane przez inskrypcję. Ale jego subskrypcje mają nie tylko walor literackiej ciekawostki. Owe krótkie formy liryczne zdradzają również biegłość warsztatową, która pozwala zestawić je z religijnymi emblematami poetów baroku zarówno znanych, jak i uznanych.

⁵⁰ Por. m.in.: K.-A. Wirth, *Religiöse Herzemblematik*, [w:] *Das Herz*, t. 2: *Im Umkreis der Kunst*, Frankfurt am Main 1966, s. 83–105; A. Sauvy, *Le miroir du cœur. Quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989; T.A. Campbell, *The Religion of the Heart. A Study of European Religious Life in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Columbia 1993; por. też: Cz. Drążek, *Rozwój kultu Serca Jezusowego w Polsce*, [w:] *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusa*, red. Cz. Drążek, L. Grzebień, Kraków 1983, s. 94–102.

Summary

The Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Kraków holds an impressive collection of old engravings, among which there are also copperplates by Cornelis Galle. He used selected prints from *Amorum emblemata* (1608) and *Amoris divini emblemata* (1615) by Otton van Veen and *Pia desideria* (1624) by Herman Hugo to form his own emblematic cycle on metaphysical relations between the Soul and *Amor Divinus*. The drawings from the works of Veen and Hugo were very popular in the 17th century and inspired numerous poets and editors around Europe. In the Polish-Lithuanian Commonwealth it was Hugo's *Pia desideria* that aroused particular interest. The cycle was imitated and translated by e.g. Mikołaj Mieleszko SJ, Zbigniew Morsztyn, Aleksander Teodor Lacki and Jan Kościeszka Żaba. On three of the Galle's prints stored in the Kraków museum an anonymous author wrote, unknown until now, epigrams accompanying the icons taken from the cycle by Veen (No. 8 and 21) and by Hugo (II 5). This emblematic micro-cycle was, with all probability, written down at the end of the 17th or at the beginning of the 18th century by a nun or a monk in one of the Little Poland convents or monasteries. Possibly the origins of the cycle may be linked with the Carmelite nuns' convent in Kraków. And whether it is the actual place where the cycle was created or not, it is a good point to begin studies on the employment of emblematic practices in Catholic convents and monasteries in the Polish-Lithuanian Commonwealth between the 16th and the 18th centuries. Imported copperplates and woodcuts were a typical piece of the equipment of a cell. They were hung on the cell walls or simply were collected in sets of prints and often exchanged as gifts among nuns or monks, e.g. on the occasion of New Years Eve (an example of such a gift from 1724 is given in this paper). It was a common practice to put notes of diverse character on the reverse side of such prints, e.g. autobiographic details, short prayers or excerpts from sacred texts and religious literature. Still, the main purpose of the emblems was their application in everyday meditations and other forms of personal prayers. The three *subscriptions* in the Ethnographic Museum in Kraków are also prayers of this kind, combining word and image.

IWONA SŁOMAK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

MILITARIA W WYBRANYCH MODLITEWNIKACH XVIII WIEKU – WOBEC TRADYCJI EMBLEMATYCZNEJ

Dotychczas pojawiło się kilka ważnych ujęć problematyki militarno-religijnej w piśmiennictwie staropolskim. Najobszerniejsza i gromadząca bogatą bibliografię, która uwzględni także ważne źródła europejskie, jest – po cennych opracowaniach Janusza Tazbira, Stefana Hermana, Jacka Sokolskiego i Jana Malickiego – rozprawa Mirosława Lenarta¹. Na ogół pomijano jednak przedstawione w niniejszym szkicu książki do nabożeństwa (poza wzmiankowanym u Lenarta *Wojskiem serdecznych afektów...*² Hieronima Fałęckiego), domagające się ukontekstowania i sfunkcjonalizowania obecnych w nich pojęć i wyobrażeń należących do dziedziny militariów. Modlitewniki te zbliża do siebie zakorzenienie w batalistyczno-religijnym *imaginariu*m epoki, w tym przypadku kształtowanym między innymi zgodnie ze specyfiką wrażliwości i wyobraźni środowiska karmelitańskiego, z którym pozostają w różnym stopniu związane. Jednocześnie wybrane dzieła (podobnie jak szereg innych, których omówienie wykracza

¹ J. Tazbir, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*, Warszawa 1987 i późniejsze, nieco zmienione wydanie – idem, *Polska przedmurzem Europy*, Warszawa 2004; S. Herman, *Wojna i żołnierz w okresie kontrreformacji (do roku 1648). Szkice z dziejów literatury polskiej i obcej*, Zielona Góra 1983; J. Sokolski, *Certamen spirituale. Staropolskie poematy alegoryczne o wojnie duchownej*, [w:] *Prace Literackie*, t. 24, red. B. Zakrzewski, Wrocław 1983, s. 45–84; J. Malicki, *Wacława Potockiego „Rozbój duchowny”*, [w:] idem, *Legat wieku rycerskiego. Studia staropolskie dawne i nowe*, Katowice 2006, s. 209–233; M. Lenart, *Miles pius et iustus. Żołnierz chrześcijański katolickiej wiary w kulturze i piśmiennictwie dawnej Rzeczypospolitej (XVI–XVIII wiek)*, Warszawa 2009.

² Teksty dawne zredagowano zgodnie z zasadami przyjętymi dla tekstów typu B (*Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, oprac. J. Woronczak, Wrocław 1955, s. 88–100).

poza ramy obecnego studium) stanowią świadectwo silnego oddziaływania tradycji emblematycznej na literaturę dewocyjną, w konsekwencji wielowymiarową i ujawniającą formalno-treściową dyscyplinę, której – w przypadku zbiorów często wielogatunkowych, gromadzących nabożeństwa na różne pory dnia i roku, także marginalizowanych w badaniach nad twórczością epoki – moglibyśmy nie oczekiwać.

Książki do nabożeństwa Andrzeja Gabriela Kasperowicza (1717–1788)

Książd Kasperowicz (Kasparowicz), lwowski kaznodzieja, spowiednik ordynariusz siostr benedyktynek i protonotariusz apostolski (Estr. XIX, 166–167³), był autorem kilku drukowanych modlitewników, w tym trzech dzieł wydanych niemal równocześnie nakładem Drukarni Karmelu Fortecy N.M.P. w Berdyczowie: *Obóz uszykowany wojsk niebieskich najjaśniejszej Królowy nieba i ziemi przy cudownym i ukoronowanym obrazie Jej, w fortecy berdyczowskiej mieszkającej, asystujący. To jest oficjum albo godzinki na wszystkie uroczystości aniołów świętych* (Berdyczów 1769, 1770) (Estr. XIX, 166; XXIII, 19; drugiego wyd. Estr. nie notuje⁴); *Monarchini nieba i ziemi najświętsza, Maryja Panna w cudownym i ukoronowanym obrazie w fortecy berdyczowskiej pierwszymi wodzami pułków Kościoła wojującego otoczona, to jest godzinki na wszystkie uroczystości świętych fundatorów zakonów różnych* (Berdyczów 1769) (Estr. XXIII, 19); *Ogród zamknięty liliami niewinności panińskiej ozdobiony, pod strażą Królowy Panińskiej będący. To jest godzinki... z przydatkiem siedm psalmów o męce Pańskiej... modlitwę i akty niektóre w sobie zamykający* (Berdyczów 1770) (Estr. XIX, 166–167)⁵. Druki te bywały często współoprawiane z innymi dziełami Kasperowicza⁶.

³ Skróc: Estr. odnosi się do Elektronicznej Bazy Bibliografii Estreicher (EBBE), dostępnej w Internecie, www.estreicher.uj.edu.pl (dostęp: 12.03.2011).

⁴ Zob. B.J. Wanat OCD, *Drukarnia Karmelu Fortecy N.M.P. w Berdyczowie. Działalność wydawnicza i poligraficzna karmelitów bosych w Berdyczowie na Ukrainie*, Kraków 2002, s. 80.

⁵ O drukach tych wspomina krótko A. Litwornia, *Samsonowy oręż ojca Gaudentego*, [w:] *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, s. 457.

⁶ Korzystam z adligatu Biblioteki Jagiellońskiej zawierającego trzy wymienione tytuły, sygn. 42289–42291 I Mag. St. Dr.

O względnym ładzie wymienionych pozycji, jednorodnych gatunkowo (poza częścią *Przydatku...*), decyduje określony przez ich zawartość rytm aktualizacji lekturowej – zgodny z porządkiem świątecznym. Silne więzadła kompozycyjne pojawiają się także za sprawą nagłówkowych metafor-alegorii, które koncentrują uwagę odbiorcy na analogii pomiędzy zbiorem modlitw i organizacją obozu wojskowego, a właściwie „asysty”. Tutaj należałoby się odwołać do specyfiki tej funkcji wojska, jaką było „asystowanie”; za czasów Jędrzeja Kitowicza w różnych „pompatycznych aktach”⁷ uczestniczyły chorągwie husarskie i pancerne – pierwsze utrzymywane wyłącznie w tym celu. Towarzyszyły one „wjazdowi pańskiemu na starostwo lub województwo albo pogrzebowi podobnemu; [...] asystowali także pierwsi i drudzy koronacjom obrazów cudownych”⁸. Autor *Opisu obyczajów...* wiele miejsca poświęca szczegółowej deskrypcji wyglądu asystujących, odzianych i uzbrojonych jednolicie – w zależności od szarży – w barwne stroje z ozdobami (lamparcie futra, strusie pióra, złote i srebrne szarfy) i paradne pancerze, poruszających się na doborowych koniach, defilujących w ustalonym porządku⁹. Pomimo różnorodności kontrastujących barw ubiorów, które z kolei stanowiły tło dla błyszczących elementów zbroi i licznych ozdób, defilująca jednostka stanowiła zhierarchizowaną całość odzwierciedlającą pewien ogólny ład właściwy innym ówczesnym formacjom wojskowym. Podobnie godzinkowe utwory księdza Kasperowicza, spośród których każdy poświęcony jest innemu patronowi, zachowują dużą regularność, co jest konsekwencją realizacji wzorca gatunkowego. Zgodnie z tradycją siedem części (jutrznia, pryma, tercja, seksta, nona, nieszpory, kompleta) godziniek odpowiada godzinom kanonicznym; w skład poszczególnych części wchodzi: inwokacja, hymn, antyfona oraz modlitwa¹⁰. Powtarzalność decyduje tu o szeregu symetrii, które nie niwelując różnorodności treściowej, współtworzą wewnętrzny ład. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na adresatów utworów: godzinki *Obozu...* poświęcone są postaciom „anielskiego wojska”, „niebieskim bohaterom”, „strażnikom” i „obrońcom”; w *Monarchini...* i *Ogrodzie...* – odpowiednio męskim i żeńskim świętym Kościoła powszechnego; wszyscy oni proszeni są o opiekę i wstawiennictwo.

⁷ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1970, s. 288.

⁸ *Ibidem*, s. 297.

⁹ *Ibidem*, s. 297–307.

¹⁰ J. Kopec, *Godzinki*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, Lublin 1989, s. 1238–1239.

Należałoby tu, dla porównania, przywołać inny przykład dzieła z epoki odwołującego się do wspólnej tradycji. W 1635 roku ukazała się książeczka Albrychta Stanisława Radziwiłła: *Dyskurs nabożny z kilku słów wzięty o wysławieniu najświętszej Panny Bogarodzicy Maryjej. Świeckim, zakonnym, kaznodziejom potrzebny*¹¹ (Estr. VIII, 214; 217; 286), będąca komentarzem do perykopy „Pulchra es, amica mea, suavis et decora sicut Jerusalem, terribilis ut castrorum acies ordinata” (PnP 6,3)¹², w tłumaczeniu oddanej jako: „Piękna jesteś i ozdobna Córko Jerozolimska, straszna jako szyk wojska dobrze sporządzony”¹³. Do słów tych nawiązuje autor bezpośrednio w rozdziale szóstym, w którym porównuje Maryję do stojącej w szyku armii. W opisie szeregu analogii pomiędzy oddziałami gotowymi do boju a wyznawcami Matki Bożej, następnie zaś kolejami jej życia i przymiotami, znalazło się również miejsce dla określenia Maryi jako hetmana dowodzącego „pułkownikami” i „rotmistrzami” (chodzi tu o patriarchów, proroków, apostołów i wyznawców)¹⁴. Widoczna jest analogia pomiędzy adresatami modlitewnych aktów w Kasperowiczowych modlitewnikach, a ideałem wojska Maryjnych czy Pańskich żołnierzy – różniących się wzajemnie co do szczegółów (według Radziwiłła przysługiwały im odmienne barwy sztandarów¹⁵), choć tworzących zwarty korpus, służących pod jednym wodzem. Afektywny ton nabożeństw odpowiada przy tym możliwości efektowi, który splendor asysty wywierał na uczestniku widowiska. „Było co widzieć – pisał Kitowicz – w popisie swoim chorągiew usarską polską lub pancerną [...]. Nic nad to nie przydam, gdy powiem, że żaden monarcha w świecie nie miał nic tak okazałego”¹⁶.

Każdy z omawianych druków pozostaje ponadto silnie związany z określonym wizerunkiem, co domaga się z kolei wzmianki na temat cudoznego obrazu Matki Boskiej Berdyczowskiej¹⁷. Obraz ten podarował

¹¹ A.S. Radziwiłł, *Dyskurs nabożny...*, Kraków 1650. BJ, sygn. 37105 I Mag St Dr. O dziełku wspomina M. Lenart, *op. cit.*, s. 227–228.

¹² Łacińskie cytaty biblijne za: *Biblia sacra vulgatae editionis... edita Romae ex Typographia Apostolica Vaticana MDXCIII. Editio nova auctoritate summi pontificis Leonis XII excusa*. Francofurti, typis et sumitibus Andreae, 1826.

¹³ A.S. Radziwiłł, *op. cit.*, s. 1.

¹⁴ *Ibidem*, s. 277–279.

¹⁵ *Ibidem*, s. 292–293.

¹⁶ J. Kitowicz, *op. cit.*, s. 300.

¹⁷ Na temat historii obrazu i całej berdyczowskiej placówki karmelitańskiej pisze szczegółowo B.J. Wanat, który też podaje źródłową bibliografię: zob. B.J. Wanat OCD, *Zakon*

karmelitom Janusz z Łochojska Tyszkiewicz, wojewoda kijowski i starosta żytomierski i śniatyński, fundator karmelitańskiego klasztoru i kościoła w Berdyczowie, który na ten cel oddał zakonnikom zabudowania zamkowe wraz z placem, wsią i zabezpieczonymi na majątkach wojewody dochodami pieniężnymi. Inauguracja życia zakonnego w Berdyczowie rozpoczęła się w 1642 roku, jednak w następnym stuleciu karmelici wielokrotnie opuszczali swą siedzibę. W okresie wojen kozackich i tatarskich najazdów (lata 1648–1649) ośrodek został częściowo zniszczony. Po jego restauracji (od roku 1663) o dobra upomnieli się spadkobiercy Tyszkiewicza, którzy najechali klasztor zbrojnie, złupili go i zajęli (1684). Dobra zostały karmelitom zwrócone po długim procesie sądowym w drugim dziesięcioleciu XVIII wieku; wówczas też odbudowano ponownie zniszczony kościół oraz klasztor, któremu nadano charakter obronnej fortecy, uzbrojonej sześćdziesięcioma działami i utrzymującej stały garnizon obronny. Cudowny obraz wrócił do berdyczowskiego kościoła, który wcześniej opuszczał na długie lata, a rzymskie Definitorium Generalne zezwoliło, by klasztor utrzymywał załogę wojskową w funkcji straży. Owa załoga stacjonująca przy obrazie i w garnizonie „fortecy Matki Bożej”, jak nazywano berdyczowską twierdzę, to „żywy obraz”, który pozostaje w łączności z alegorią „obozu uszykowanego”, „pierwszych wodzów Kościoła wojującego”, jak też „ogrodu pod strażą Królowej Panieńskiej”. O innym „żywym wizerunku” opowiada zachowana relacja: ze względu na liczne uzdrowienia i łaski, których źródłem była cudowna ikona, podjęto starania o koronację obrazu. Uroczystość odbyła się w 1756 roku, a korony ze złota ofiarował papież Benedykt XIV. W okolicznościowym dziele wydanym dekadę później (*Ozdoba i obrona ukraińskich krajów, przecudowna w berdyczowskim obrazie Maryja... ukoronowana...*¹⁸) zamieszczono między innymi obszerny opis wprowadzenia koron do kościoła i późniejszych o trzy lata ośmiodniowych¹⁹ uroczystości koronacyjnych, którym towarzyszyły mowy, kazania, dysputy, częste salwy armatnie i iluminacje. Aby pomieścić wiernych, zbudowano za miastem okazałą, przyozdobioną malowidłami drewnianą „szopę” liczącą 20 tysięcy miejsc. Na drodze między „szopą” i kościołem

Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975, Kraków 1979, s. 377–382.

¹⁸ Berdyczów 1767. BJ, sygn. 58895 Mag. St. Dr.

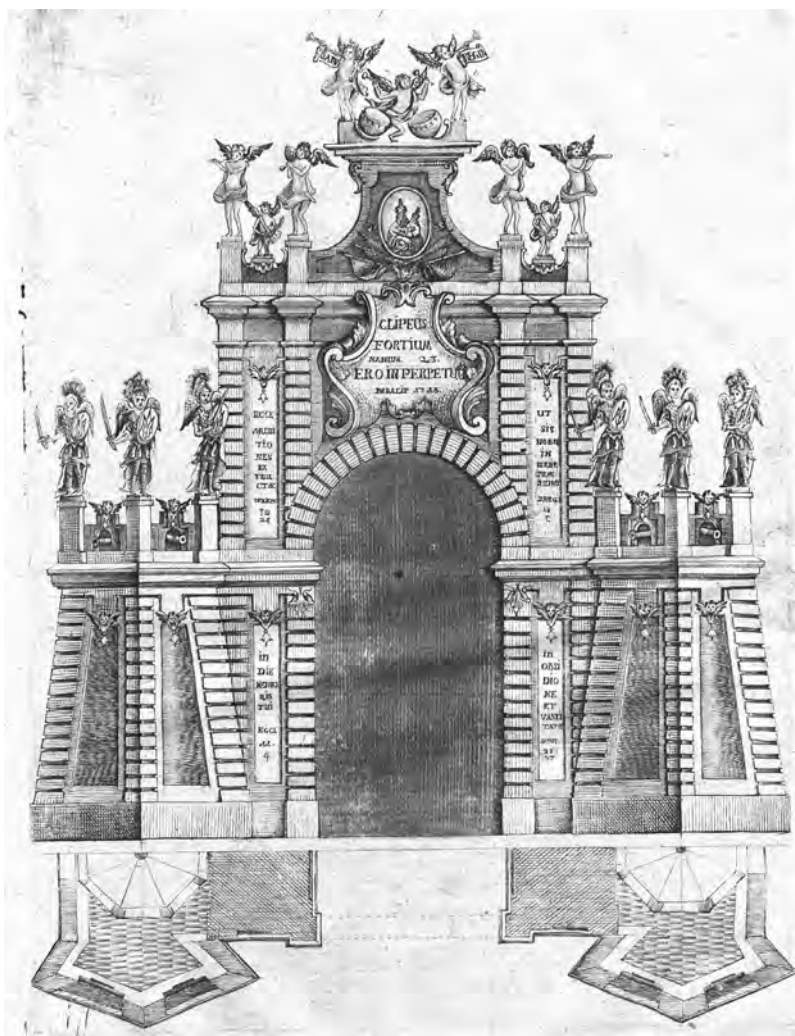
¹⁹ Między 16 lipca 1756 roku, właściwym dniem koronacji, a 23 lipca, oktawą święta. Uroczyste nabożeństwa rozpoczęły się zresztą jeszcze wcześniej – 13 lipca.

wystawiono osiem triumfalnych bram. Siódma (il. 1), najbardziej okazała, miała wyobrażać berdyczowską fortecę – ukoronowany obraz znajdował się tu w „koperdymencie z armatury złożonym”; na szanich stało sześciu „jeniuszy” z pałaszami. Na odwrocie karty tytułowej drugiej części *Ozdoby i obrony...* (il. 2) wyobrażono z kolei cudowny obraz, a pod nim procesję – z „szopy” do kościoła – z wojskową asystą na pierwszym planie.

W dziełach Kasperowicza owe żywe orszaki wokół „Monarchini nieba i ziemi” zastąpione zostają „uszykowanymi” formułami modlitewnymi. Ukształtowane w analogii do wojskowego orszaku dewocyjne apele skierowane są do aniołów i świętych jako pośredników; każda z modlitw będzie przy tym równocześnie eksponowała owe postaci. Widzimy tu pełną rotację wyobrażeń wojska świeckiego i Pańskiego: godzinkowe „wojsko” jest odpowiednikiem reprezentacji doborowego oddziału „niebiańskich rycerzy” – aniołów i świętych, którzy w literaturze epoki stanowią właściwe wzorce osobowe dla ziemskich „żołnierzy chrystusowych”. „Niebiańskie zastępy” znajdują przy tym ontologiczne oparcie w wielu miejscach Starożytności i Nowego Testamentu, a równocześnie wzorem dla ich organizacji może być wojsko ziemskie, którego rytuały – takie jak ślubowania, obieranie patronów czy stosowanie zaklęć i używanie przedmiotów magicznych – włączają je w sferę *sacrum*²⁰. W tym konkretnym przypadku główną inspiracją będzie jednak reprezentacyjna asysta wojskowa uświetniająca berdyczowskie uroczystości koronacyjne i strzegąca cudownego wizerunku – wyobrażenie to stanowi właściwe *imago*, jeśli przyjąć, że karta tytułowa odpowiada rozbudowanej inskrypcji, a zawartość modlitewników – odpowiednio przemodelowanej, rozszerzonej subskrypcji. Jest ona formalnie odległa od wzorcowego epigramatu obecnego w zbiorach Andreasa Alciatusa i jego następców, choć faktycznie służy pogłębieniu sensu, pozostając „duszą” symbolicznego „ciała”²¹ – przedstawienia orszaków asystujących przy cudownej ikonie w berdyczowskim klasztorze.

²⁰ Na temat żołnierskiego ślubowania pisze między innymi Flawiusz Wegecjusz Renatus (w drugiej połowie IV wieku), autor kompendium rzymskiej sztuki wojowania (*Epitoma rei militaris*), które silnie oddziaływało na europejską myśl militarystyczną od średniowiecza po wiek XIX – zob. Flawiusz Wegecjusz Renatus, *Zarys wojskowości*, przeł. A.M. Komornicka, ks. II, „Meander” XXVIII 1973, nr 11–12, s. 488–489. O roli świętych orędowników i magii w wojsku – zob. M. Lenart, *op. cit.*, s. 170–179, 206–213 i in.

²¹ Według kategoryzacji Pontana, zob. J. Gładzowski, „*Libellum composui epigrammaton*”. *Dworzanki Jana Gawińskiego wobec tradycji „Emblematów” Alciatusa*, „Barok” X, 2003, nr 2 (20), s. 55–56.



Il. 1. Siódma brama triumfalna zbudowana na uroczystości koronacji cudownego obrazu N.M.P. Berdyczowskiej *Ozdoba i obrona ukraińskich krajów... watykańskimi koronami... ukoronowana...*, cz. 1, Berdyczów 1767, k. Wwv 2 r. BJ, sygn. 58895 Mag. St. Dr.



Il. 2. Pochód z wojskową asystą na pierwszym planie zążający do ukoronowanego obrazu N.M.P. Berdyczowskiej *Ozdoba i obrona ukraińskich krajów... watykańskimi koronami... ukoronowana...*, cz. 2. Berdyczów 1767, k. tyt. v. BJ, sygn. 58895 Mag. St. Dr.

Oczywiste będą przy tym paralele między poświadczonymi historycznie uroczystościami koronacyjnymi, które pełnią funkcję *imago* modlitewników Kasperowicza, a przywołanym przez Lenarta emblematycznym traktatem Joannesa Davida z rycinami Théodora Galle *Pancarpium Marianum* [Ogród Maryi] z 1607 roku²², bardzo popularnym, silnie – jak podkreśla autor *Miles pius et iustus...*²³ – oddziałującym na wyobraźnię całej epoki, inspirującym wielu autorów, między innymi wspomnianego Radziwiłła. Modlitewniki Kasperowicza stanowią dziedzictwo tego nurtu, a można nawet przyjąć, że do *Pancarpium...* nawiązują poprzez treść nagłówek – najbardziej wyraziście w tytule *Ogrodu... pod strażą Królowy Panięńskiej...* Ryciny wraz z komentarzami u Davida w kolejnych rozdziałach przedstawiają ponadto Maryję jako między innymi (rozd. 23) *Civitas refugii* [miasto ucieczki, por.: „urbes fugitivorum” – Joz 20,2], (rozd. 24) *Urbs fortitudinis* [miasto dzielności – Iz 26,1], (rozd. 25) *Clypeus omnibus in Te sperantibus* [tarcza dla wszystkich pokładających w Tobie nadzieję, por.: „clypeus est sperantibus in se” – Prz 30,5] oraz (rozd. 28) *Castrorum acies ordinata* [zamek zbrojnie uformowany – PnP 6,3]²⁴ (il. 3).

Atak niebieskiej twierdzy... Miles Christi i Cupido (Amor Divinus)

Kolejny przykład to anonimowe dzieło ogłoszone równoległe do Kasperowiczowych druków, powstałe może w środowisku karmelitańskim, „książka z militarnym nagłówkiem oraz imponującą ryciną (il. 4) na pierwszej karcie: *Atak niebieskiej twierdzy ognistymi Miłości Boskiej pociskami uzbrojony, na przykład rycerstwu Chrystusowemu w wojującym Kościele żołdującemu z fortecy berdyczowskiej N. P. Maryi pokazany. Roku od zaczętej wojny Chrystusowej 1772* (Berdyczów)²⁵. Modlitewnik ten zawiera między innymi

²² Korzystam z egzemplarza oprawionego razem z innym dziełem Davida: *Paradisus sponsi et sponse...*, Antverpia 1618. BJ, sygn. Teol. 1229 b. Mag. St. Dr., Dig. St. Dr. 0004.

²³ M. Lenart, *op. cit.*, s. 226–228 i in.

²⁴ Omawia je Lenart – *ibidem*, s. 226–227.

²⁵ *Atak niebieskiej twierdzy...*, Berdyczów 1772. Korzystam z egzemplarza BJ, sygn. 38109 I Mag. St. Dr. Dzieło jest wadliwie paginowane: ciągłość zachowana jest do strony 568 (odróżniam tę część jako: a), następna strona (w środku rozdziału) oznaczona jako 269, kolejne numerowane za nią (część b).



Il. 3. Maryja jako „zamek zbrojnie uformowany” J. David, *Pancarpium Marianum*, Antwerpen 1618, ryc. 28. BJ, sygn. Teol. 1229 b. Mag. St. Dr.



Il. 4. Karta tytułowa anonimowego *Ataku niebieskiej twierdzy...*, Berdyczów 1772. BJ, sygn. 38109 I Mag. St. Dr.

mi: wypis świąt ruchomych, kalendarz z imionami patronów, akty (miłości, żalu, pokory etc.), *Słodkie gorzkiej męki Jezusa Pana rozmyślanie. Pobudka do rozmyślenia Męki Pańskiej*²⁶, godzinki, litanie, nowenny, oficjum Drogi Krzyżowej, kompletny *Rachunek własnego sumienia*, koronki, modlitwy przygotowujące do sakramentu komunii i dziękczynne, nabożeństwa na czas zarazy, głodu, wojny, ucisku, niebezpieczeństwa, ciąży i porodu; supliki w intencji dobrego wychowania dzieci, miłości i zgody w małżeństwie, powołania; modlitwy dla dzieci za rodziców, dla wdów, za zmarłych; pasje i czytania na Boże Ciało według ewangelistów. Znalazła się tu również część zatytułowana *Postrzały duszne Miłości Bożej, wybrane z Ludwika Blozjusza*.

Nawet przy takiej różnorodności daje się zauważyć ład wprowadzony w modlitewniku dzięki podziałowi na cztery części, kolejno z (I) „nabożeństwami dziennymi” (s. 1a), (II) tygodniowymi (s. 61a), (III) miesięcznymi (s. 474a). W IV części zgromadzono nabożeństwa „na każdy dzień przez cały rok. Osobliwe modlitwy o tym świętym, którego tegoż dnia pamiątkę Kościół święty obchodzi” (s. 519a). Organizacja ta nie wystarcza jednak, aby mówić o analogii do świeckich czy „duchownych” wojskowych struktur; brakuje przy tym, jak się wydaje, odpowiedniości między ryciną z karty tytułowej, która mogłaby poprzedzać poemat alegoryczny, a zawartością tomu. Wypisy na stronie *verso* pierwszej karty domagają się jednak zastosowania wykładni, w świetle której tytułowa metafora militarna stanie się zrozumiała, stanowiąc zwornik kompozycyjny dzieła. Cztery perykopy układają się tu w zdanie; jeśli przyjąć, że wizerunek uzbrojonego bastionu wraz z nagłówkiem to funkcjonalne *imago* oraz lemma, czterowersowy centon stanowić będzie subskrypcję (zawartą w niej naukę aktualizującą dalsze części dzieła):

Królestwo niebieskie gwałt cierpi, a gwałtownicy porywają je. Mat. 11,12.

Synowie matki mojej atak podnieśli. PnP. 1,6.

W duchu gorącości. Izaj. 4,4.

Bo broń żołnierstwa naszego nie jest cielesna, ale Bogiem mocna. II Kor. 10,4²⁷.

Modlitewnik, oprócz części kalendarzowej zawierający okazały zbiór nabożeństw utrzymanych w tonie najwyższej religijnej egzaltacji, służyć powinien jako medium artykulacji nabożnych afektów, ma być pomocą

²⁶ Powszechnie znane jako *Snopek mirry z Ogrodu Getsemańskiego...* albo *Gorzkie żale*.

²⁷ *Atak niebieskiej twierdzy...*, s. 2 nlb.

„synom matki” w manifestowaniu „ducha gorącości”. Ich „broń” jest przy tym „Bogiem mocną”, co wyjaśnia, dlaczego widzimy na rycinie uzbrojoną „niebieską twierdzą”, nie zaś jej obrońców; kategoria „twierdzy” może odnosić się tu zarówno do wyobrażenia „królestwa niebieskiego”, jak i fortecy, której przykładem jest berdyczowska warownia. Żeleźce grotów włóczni oraz ostrza toporów i szabel na rycinie to „ogniste pociski Miłości Boskiej”; wystrzelują ją także pistolety i armatnie działa. *Atak niebieskiej twierdzy...* służyć ma za przykład „rycerstwu Chrystusowemu w wojującym Kościele żołdującemu”, które winne jest odpowiedzieć podobną salwą. Batalia rozgrywa się zatem głównie na linii „niebieska twierdza” (dwojako pojmowana) – synowie Kościoła: tym samym emblemat zawiera wykładnię sensu określenia „gwałtowników królestwa niebieskiego”. Tradycyjni wrogowie śmiertelnika – ciało, świat i szatan – będą tu mało eksponowani. „Gwałtownikami porwijącymi królestwo niebieskie” w „duchu gorącości” są bowiem „żołnierze Chrystusa” (w domyśle: zarówno ci, którzy stacjonują w berdyczowskiej fortecy, jak i wszyscy inni). W jednym z włączonych do modlitewnika nabożeństw akt „pobożnego serca” do „Boskiej Miłości” nazwano „szturmem”²⁸. Uszczegółowiony obraz owej batalii znajdziemy z kolei we wspomnianym fragmencie autorstwa Ludwika de Blois, benedyktyna, którego dzieła chętnie za I Rzeczypospolitej, a i później, wydawano²⁹. Z *Postrzałów dusznych...* na cały tydzień przypatrzmy się bliżej fragmentom poniedziałkowych i wtorkowych:

O najtajemniejszy i najbliższy Oblubieńcze dusz świętych Panie Jezu Chryste!
Rozpal proszę zimne serce moje ognistą miłością twoją, abym cię miłowała
bez miary z najgłębszych skrytości dusznych. Nawiedz serce moje, o pociecho
jedyna smutnych [...]!³⁰

Przeaż i przeniknij panie Jezu serce moje na ostatku strzałą miłości twojej,
abym zbawiennie w tobie chorowała i dla wielkiej tęskności bez ciebie omdle-

²⁸ *Ibidem*, s. 332 b.

²⁹ Estr. (IX, 372, 518, 712; X, 283) notuje cztery edycje *Ustaw życia pobożnego...* (Chełmno 1768; Wilno 1776; Warszawa 1784; czwarta bez miejsca i roku), (Estr. XVIII, 192) *Exercita to jest ćwiczenia duchowne...* (Kraków 1628); (Estr. VIII, 187) *Kotwicę nadziei...* (Poznań 1628) oraz zbiory sentencji – (Estr. IX, 462) *Zdania wyborne...* (Wilno 1778), (Estr. XI, 374) *Kwiateczki duchowne...* (Warszawa 1889) oraz (Estr. IX, 19) *Flores sententiarum...* (Kraków 1704).

³⁰ *Atak niebieskiej twierdzy...*, s. 276b.

wała, aby mi wszystkie rozkoszy były obmierzłymi dla kochania się w tobie Panu Bogu moim³¹.

Rolą odbiorcy jest tu utożsamienie się z Oblubienicą, która zwraca się do Oblubieńca – Chrystusa; jej pragnienie współcierpienia jest równocześnie pragnieniem mistycznego zespolenia miłosnego. Wymiana „ognistych pocisków” miłości znajduje – tak w przywołanym fragmencie, jak i w całym dziele – koncepcyjne oparcie w popularnym obrazowaniu, któremu impulsu dostarczały między innymi ewangeliczne cytaty. W *Iconologii* Cesarego Ripy (pierwsze wydanie z rycinami ukazało się w Rzymie w 1603 roku), jednym z najpopularniejszych emblematycznych kompendiów jego epoki, szczególnie wyraźny związek ze słowami Jezusa: „Ignem veni mittere in terram et quid volo si accendatur” [Przyszedłem ogień rzucić na ziemię i jakże pragnę, ażeby już zapłonął (Łk 12,49)] zachowują trzy wizerunki. Pierwszy, *Miłość bliźniego*, to kobieca postać z głową w płomieniach (parafraza ww. cytatu znajduje się w subskrypcji)³². Drugi, podobny, nazwano *Zbożnym afektem*; towarzyszy mu komentarz: „Płonący na [...] głowie ogień znaczy, że duch nasz zaczyna płonąć miłością Boga, kiedy ćwiczy się w zbożnym afekcie”³³. Trzeci, zatytułowany jako *Pragnienie złączenia się z Bogiem*, objaśniono następująco: „z piersi bucha mu [przedstawionemu chłopcu – I.S.] płomień, ten sam, który Pan nasz Jezus Chrystus przyniósł był na ziemię”³⁴.

Przed wszystkim jednak zwrócić trzeba tu uwagę na motyw serca przebitego strzałą, którego wariant pojawia się między innymi w wizji św. Teresy od Jezusa³⁵, niemal rówieśnicy Błozjusza. Motyw ten zajmuje ważne miejsce na mapie mistycznej wyobraźni epoki³⁶, a w przypadku naszego

³¹ *Ibidem*, s. 280b.

³² C. Ripa, *Iconologia*, przeł. I. Kania, red. P. Buscaroli, Kraków 2002, s. 95–96.

³³ *Ibidem*, s. 425–426.

³⁴ *Ibidem*, s. 145.

³⁵ „[...] widziałam anioła, stojącego tuż przy mnie z lewego boku, w postaci cielesnej. [...] Nie był wysokiego wzrostu, mały raczej a bardzo piękny [...]. Ujrzałam w rękę tego anioła długą włócznię złotą, a grot jej żelazny u samego końca był jakoby z ognia. Tą włócznią, zdało mi się, kilkoma nawrotami serce mi przebijał, zagłębiając ją aż do wnętrzości. Za każdym wyciągnięciem włóczni miałam to uczucie, jakby wraz z nią wnętrzości mi wyciągał; tak mię pozostawił całą gorejącą wielkim zapalem miłości Bożej”, św. Teresa od Jezusa, *Księga życia*, przeł. H.P. Kossowski, Kraków 1997, s. 385–386.

³⁶ Należy do niej także wizerunek zranionego serca Chrystusowego, którego kult rozpoczął się w XVII i rozwinął w XVIII stuleciu. Na gruncie polskim niemałe zasługi

modlitewnika stanowi jeden z kluczy do alegorezy emblematycznego konceptu dzieła, w którym żarliwe uczucia rozpisano na kolejne akty, „afekty”, pobudki; Radziwiłł we wspomnianym *Dyskursie nabożnym...* podobnie modlitwy nazywa pociskami ze „strzelby duchownej”:

Modlitwami z szczyrego serca i westchnienia pochodzącymi strzelają dusze do Boga [...]; nie sobie, ale Onemu przypisując, upadają do ziemi, uznawając za pokory, że ta ziemia prochem; tak czyniąc znowu pewnie nabijają strzelbę duchowną i potężniej wypuszczają z afektem modlitwy z przydaniem ognia miłości przeciwko najazdom przeciwnym³⁷.

Do siedemnastowiecznych zabytków należą liczne emblematyczne realizacje tematyki kupidynowej³⁸. Na fali zwrotu ku „erotyce świętej”, jak pisze Janusz Pelc³⁹, figurę *Amor Profanus* zastępuje *Amor Divinus* – pojawiający się między innymi w kilku chętnie naśladowanych w całej Europie zbiorach emblematów antwerpskich. Kolejne wydanie „swoistej syntezy religijnych dokonań emblematyki niderlandzkiej”⁴⁰, kompilacyjnego zbioru zatytułowanego *Les Emblèmes d'Amour Divin et Humain ensemble* (pierwsza edycja ukazała się w Paryżu w 1631 roku, opracowana przez kapucyna Ludwika z Lovanium) inspirowało między innymi Zbigniewa Morsztyna w pracy nad jego *Emblematami*, które weszły w skład *Muzy domowej*⁴¹ – dzieła chronologicznie późniejszego niż wydanie antwerpskie

tu Kasper Drużbicki SJ (1587–1662). Według informacji Estr. (XV, 335) jego dzieło *Meta cordium cor Jesu et SS. Trinitatis* w ciągu niespełna piętnastu lat wydano aż pięciokrotnie (Kalisz 1683, Poznań 1683, Kalisz 1691 i 1693), łącznie z edycją *Serce Jezusowe meta albo cel serc stworzonych od ks. Kaspra Drużbickiego Societatis Jesu popolitej uszytych miłości* (Poznań 1687); Estr. notuje także trzy późniejsze wydania lwowskie (1730, 1878, 1885) i angielski przekład (1890).

³⁷ A.S. Radziwiłł, *op. cit.*, s. 291.

³⁸ J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 191–192. Przedstawieniom Amora z jego typowymi atrybutami (łuk i strzały) towarzyszą inne nawiązujące do nich emblematyczne wizerunki, w które wpisano motywy ognia/*ignis* (płomieni/*flammarum*, zapałów/*calorum*, pioruna/*fulminis*), ran/*vulnerum*, cierpienia towarzyszącego rozkoszy – zob. *Emblematy miłosne (emblemata amatoria) Jakoba Catsa. W trzech różnych językach. A także w ujęciu polskim z XVII wieku przedstawione*, oprac. J. i P. Pelc-owie, Warszawa 1999, s. 24–25, 30–33, 46–47, 66–67, 70–71, 90–91 i in.

³⁹ J. Pelc, *op. cit.*, s. 192–195.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 195.

⁴¹ *Ibidem*.

(chodzi o *Amoris Divini et Humani effectus varii* z 1626 roku⁴²) z odręcznie wpisanymi Morsztynowymi epigramatami. *Emblematy* autora *Muzy domowej* – będące pewną sumą wyobraźni religijnej epoki, w której nadzwyczaj chętnie sięgano do tradycji mistycznych godów⁴³ – stanowią jeden z najważniejszych kontekstów lekturowych *Ataku niebieskiej twierdzy...*; kolejne ryciny u Morsztyna przedstawiają między innymi Oblubieńca ukazującego serce zranione strzałą Oblubienicy (Emb. 13) i Oblubieńca trafiającego strzałą w serce Oblubienicy (Emb. 19); oboje krzyżujących broń białą w szermierczych ćwiczeniach (Emb. 36) i przedstawionych z wymierzonymi przeciw sobie łukami (Emb. 59); także Oblubienicę, z której serca wychodzą strzały wycelowane ku górze (Emb. 101)⁴⁴. Paryskie wydanie *Les Emblèmes...* ozdobiono poza tym ramką, przejętą później w opracowanej przez Paulinę i Janusza Pelców edycji *Emblematów* Morsztyna⁴⁵. Jej boczne ściany przedstawiają skrzyżowane proporce z przywiązanymi szablami, bębnami, a także – co dla nas interesujące – strzelbami; w dolnej części ramki umieszczono misę z przebitym strzałą sercem (Emb. 91 również przedstawia człowieka zanoszącego przed boski tron podobną misę z sercem⁴⁶), z kolei u góry widnieje płomienne serce z dwoma skrzyżowanymi pociskami łuczniczymi.

Autor *Słowa i obrazu...* zgadza się z komentarzami badaczy wskazujących na analogię między Emblematem 19 Morsztyna a rzeźbą Berniniego *Ekstaza świętej Teresy* w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie⁴⁷; należałoby jeszcze – odnośnie do *Ataku niebieskiej twierdzy...* oraz wcześniejszych wyobrażeń Miłości Bożej inspirowanych nurtem biblijno-augustyńskim, a także wynikłych z transformacji postaci Kupidyna – wziąć pod uwagę możliwość współoddziaływania nie tylko wczesnych (z przełomu XV i XVI stulecia) ikonograficznych i tekstowych przedstawień misterium koniunkcji Oblubieńca i Oblubienicy⁴⁸, ale też pism karmelitańskich mi-

⁴² Zob. *Miłości Boskiej i ludzkiej skutki różne. Wraz z siedemnastowieczną wersją tekstów do „Amoris Divini et Humani effectus varii”*, oprac. P. i J. Pelcowie, Warszawa 2000.

⁴³ Zob. P. i J. Pelcowie, *Wstęp*, [w:] Z. Morsztyn, *Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001, s. X.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 30, 42, 76, 122, 208.

⁴⁵ Zob. P. i J. Pelcowie, *op. cit.*, s. XIX.

⁴⁶ Z. Morsztyn, *op. cit.*, s. 188.

⁴⁷ J. Pelc, *op. cit.*, s. 272.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 192. Zainteresowanie figuratywnością Pieśni nad Pieśniami pojawiło się zresztą o wiele wcześniej; widzimy je zarówno u najwcześniejszych komentatorów Biblii

styków, w tym zwłaszcza dzieł św. Teresy z Ávila, których duża popularność w XVII wieku była między innymi rezultatem jej procesu beatyfikacyjnego (1614) i kanonizacyjnego (1622)⁴⁹. *Atak niebieskiej twierdzy...* pozostaje tym samym mocno osadzony w długiej tradycji skoncentrowanej wokół motywów batalistyczno-miłosnych. Poprzez swoje militarne odniesienia nawiązuje zarazem do innego, niezwykle silnego nurtu religijno-wojennych wyobrażeń, przy czym batalia na miłosne, ludzko-niebiańskie ogniste postrzały oddawane przeciwko „twierdzy” albo z „twierdzy” jawi się jako pewna innowacja na tle alegorycznych wojen z udziałem upersonifikowanych cnót oraz występków, bohaterów w rymsztunku ze swych przymiotów i z atrybutami życia duchownego, przedstawień diabelsko-światowocieleśnych szturmów twierdzy wyobrażającej duszę, a także analogicznych polowych manewrów – *casus* między innymi św. Pawła (2 Kor), św. Augustyna (*De agone christiano*, ok. 396), Prudencjusza (*Psychomachia*, powstała u schyłku IV stulecia lub na przełomie wieków IV i V), św. Bernarda z Clairvaux (*Liber ad milites Templi de laude novae militiae*, pomiędzy 1128 a 1136), Erazma z Rotterdamu (*Enchiridion militis christiani...*, 1503), Lorenza Scupoli (*Combattimento spirituale*, 1589); z polskich dzieł – poematów Bernarda Kołka (*Wizerunek duchownego żołnierza...*, 1619), Wacława Potockiego (*Rozbój duchowny...*, ok. 1678, czy *Enchiridion militis Christiani...*, lata osiemdziesiąte XVII wieku), Stanisława Kołakowskiego (*Wieża Dawidowa ze wszelką armaturą...*, pomiędzy 1620 a 1621), Szymona Okolskiego (*Żołnierz duchowny...*, 1649), Elżbiety Drużbackiej (*Forteca od Boga wystawiona...*, 1752), jak też innych licznych druków odwołujących się do tradycji Chrystusowego żołnierstwa⁵⁰.

(przykładem może być Orygenes, *Komentarz do „Pieśni nad pieśniami”*. *Homilie o „Pieśni nad pieśniami”*, przeł. i opr. S. Kalinkowski, Kraków), jak i u wybitnych mistyków średniowiecznych (zob. między innymi św. Bernard z Clairvaux, *Kazania do „Pieśni nad Pieśniami”*, przeł. R. Tichy, [w:] *Wszystko to ze zdziwienia. Antologia tekstów filozoficznych z XII wieku*, wybór i oprac. M. Frankowska-Terlecka, Warszawa 2006, s. 203–239).

⁴⁹ Zob. B.J. Wanat OCD, *Bibliografia świętej Teresy od Jezusa w Polsce*, [w:] *Otrzymałam ducha mądrości. Księga pamiątkowa z okazji ogłoszenia świętej Teresy od Jezusa Doktorem Kościoła Powszechnego*, red. O. Filek, Kraków 1972, s. 380 i in.

⁵⁰ Ze względu na obszerność samej bibliografii zagadnienia odsyłam do wymienionych wyżej opracowań, przede wszystkim Lenarta oraz wcześniejszych – Sokołowskiego, Malickiego i Hermana.

Wojsko serdecznych afektów... Hieronima Fałęckiego (1677–1756)

Kolejna książka do nabożeństwa⁵¹, której poświęcimy uwagę, powstała trzy dekady wcześniej niż omówione już dzieła. Niewykluczone też, że zdobywszy szybko dużą, choć krótkotrwałą popularność⁵², stanowiła ich dodatkową inspirację. Fałęcki odwołał się bowiem zarówno do konkretnego wyobrażenia uformowanego w szyk wojska, dając wyraz co najmniej pobieżnej orientacji w problematyce bitewnej strategii, jak i nawiązywał do określonego *imaginarium* tradycji mistycznej, w ramach którego domena walki pozostawała równocześnie dziedziną Amora. Tym samym połączył dwa pokrewne koncepty (modlitewnika nawiązującego formułą do ideału Pańskiego wojska oraz książki jako zbioru „afektów” służących zwycięskiemu „szturmowaniu” niebios i czytelnicznych serc), których związek u Kasperowicza i w *Ataku niebieskiej twierdzy...* zaznaczył się słabiej na rzecz większej wyrazistości każdego z nich.

Autor, karmelita bosy, wydał swoje dzieło pod imieniem zakonnym ojca Hilariona od Najświętszego Sakramentu. Pojawiło się ono w kilku edycjach (drukowane trzykrotnie w Poczajowie z datą 1739 i kolejny raz w Poznaniu w 1746 roku⁵³) z nagłówkiem *Wojsko serdecznych nowo rekrutowanych na większą chwałę Boską afektów...*⁵⁴. Ponieważ szczegółowe

⁵¹ Będąca równocześnie zbiorem rekolekcyjnych ćwiczeń.

⁵² Na ten temat – zob. A. Litwornia, *op. cit.*, s. 451–452; więcej w artykule: I. Słomak, „*Wojsko serdecznych afektów*” Hieronima Fałęckiego – z problematyki edycji, poetyki i recepcji, [w:] *Sarmackie theatrum V. Między księgami*, red. M. Barłowska, M. Walińska (w druku).

⁵³ Kwestię wydań *Wojska serdecznych afektów...* omawia A. Litwornia, *op. cit.*, s. 449–450 i in.; szerzej w: I. Słomak, „*Wojsko serdecznych afektów*”...

⁵⁴ H. Fałęcki, *Wojsko serdecznych... afektów*, Poznań 1746. Wszystkie cytaty pochodzą z tej edycji, BJ, sygn. 391218 II Mag. St. Dr. O biografii Fałęckiego w: I. Słomak, *Ciało a (nie tylko) ignacjańskie* ćwiczenia duchowne. *Święty Jan od Krzyża – święty Ignacy Loyola – ojciec Hilarion od Najświętszego Sakramentu*, „Anthropos” 2008, nr 10–11. Bibliografię dawniejszych prac, których autorzy (A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988; A. Litwornia, *op. cit.*; A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991; A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992; M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989) poświęcili Fałęckiemu większą uwagę, należałoby dziś uzupełnić o powstającą na Uniwersytecie Warszawskim pracę doktorską Macieja Pieczyńskiego (na temat twórczości Józefa Baki, Karola Mikołaja Juniewicza oraz Fałęckiego) oraz artykuł tegoż autora (*Pomiędzy blażeństwem a a-priccio. Uwagi o grotesce w późnobarokowej poezji religijnej*, „Barok” XII, 2005, nr 2 (24),

omówienie interesującej nas problematyki w całym dziele przekraczałoby planowane rozmiary szkicu, poza krótkim rysem koncepcji ogólnej zajmujemy się jedynie jego kartą tytułową i wybranym fragmentem.

a) Nagłówek

Na karcie tytułowej mamy informację o dowódcach uszeregowanych pięciu wojskowych jednostek przedstawionych dalej; występują one pod komendą Michała Serwacego Korybuta Wiśniowieckiego i idą „ciągnięciem za wyciągnionym na krzyżu Jezusem”. Nagłówek zdaje się w konsekwencji wprowadzeniem do dzieła, w obrębie którego batalia duchowna jako pewien aspekt wojny literalnie rozumianej podporządkowana będzie ideologii chrześcijańskiego przedmurza. W istocie ekspozycja imienia wielkiego dobrodzieja klasztoru w Wiśniowcu, z którym Fałęcki pozostawał najdłużej związany, jest gestem dziękczynnym, który należy oddzielić od proponowanej tu koncepcji pobożności. Ów gest, przy swojej oczywistości, wygląda jednak mało ostentacyjnie; imię Michała pojawia się bowiem w podwójnej funkcji, co wynika z emblematycznego charakteru karty tytułowej. Podobnie jak nagłówki poszczególnych rozdziałów rozbudowany tytuł dzieła pełni tu rolę inskrypcji do alegorycznego przedstawienia, jakie można na jego podstawie zrekonstruować. W tym przypadku musimy odwołać się do źródeł informujących o urządzeniu i wystroju nieistniejącej obecnie wiśniowieckiej świątyni. Jak wskazują roczniki klasztorne⁵⁵, znajdował się tam ołtarz główny pod wezwaniem św. Michała Archanioła z wizerunkiem patrona konwentu⁵⁶. Obok niego, na bocznej ścianie prezbiterium, wisiał portret fundatora, Michała Serwacego Wiśniowieckiego, który miał być autorem dwóch czterowierszy umieszczonych na ścianie pod chórem:

Michał Hieremi ten kościół założył,
Michał król Polski koszt na niego łożył,
Michał go kanclerz dokończył wspaniale,
Michale święty miej go w straży wcale.

s. 95–113). Autorka przygotowuje obecnie dysertację na temat poetyki i retoryki *Wojska serdecznych afektów...*, której fragmentem jest niniejszy artykuł. O alegorycznym i wizualnym wymiarze dzieła Fałęckiego wzmiankuje jedynie A. Czyż, *op. cit.*, s. 66–69.

⁵⁵ B.J. Wanat OCD, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce...*, s. 482.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 482.

Ten ci wdzięczności znak i dobrej woli
O Boże daję, żeś z wojen, z niewoli
Wyrwał go ręką świętego Michała,
Że życie, honor i fortuna cała⁵⁷.

Imię Michała, w którym „Bóg całej Ojczyzny honor, sławę, i całość konserwuje”, eksponowane centralnie (w jednym z trzech wydań początkowych oraz w edycji poznańskiej również większą czcionką⁵⁸), inaczej niż nazwisko i tytuły, wśród których pojawia się też godność hetmana (ryc. 5), odnosić się może⁵⁹ u Fałęckiego zarówno do osoby księcia, jak i anielskiego hetmana, Archaniola Michała, patrona Wiśniowieckich, którym – z racji burzliwych czasów, w jakich żyli – niejednokrotnie przyszło potykać się w imieniu „całości, honoru i sławy” Rzeczypospolitej. Wspólnym mianownikiem Michała Serwacego i św. Michała będzie przydomek obrońcy, w domyśle: rycerza Chrystusa – wywieziony przez Fałęckiego z drugiego imienia donatora karmelitów i uwypuklony dzięki paronomazji (słowa „Serwacy” i „konserwuje” źródłosłowowo zawierają znaczenie „baczyć”, „strzec”, „ocalić”). Święty Michał Archanioł pozostawał z kolei jednym z pierwowzorów Bożych wojowników jako między innymi (Ap 12,7–9) dowódca Chrystusowych wojsk walczących przeciw Lewiatanowi. Był bohaterem, którego kaznodzieje i autorzy książek pisanych zgodnie z zaleceniami Antoniego Possevina (twórcy *Bibliotheca selecta...* dołączonej do niektórych wydań jego *Il Soldato Christiano con l'instruzione de' capi dell'essercito catolico* – powstałej w 1569 roku i będącej popularnym

⁵⁷ Cytuję za: *ibidem*, s. 482. W wierszu mowa o Jeremim Michale Korybucie Wiśniowieckim, wojewodzie ruskim wslawionym szczególnie w latach polsko-kozackich wojen z połowy XVII wieku; klasztor i kościół karmelitański w Wiśniowcu został przezeń ufundowany aktem z 1644 roku. Zniszczone po najeździe kozackim (1655) zabudowania kościelne zostały wyremontowane nakładem Michała Korybuta Wiśniowieckiego, króla Polski. Klasztor i świątynia zostały następnie całkowicie zniszczone przez wojsko tureckie (1675), które też wycięło w pień mieszkańców Wiśniowca, łącznie z zakonnikami. Po śmierci króla Wiśniowiec przeszedł w ręce starszej linii rodu, odziedziczył go przedwcześnie zmarły Konstanty Krzysztof, syn Janusza Wiśniowieckiego. Fundację dźwignął z gruzów dopiero syn Krzysztofa, Michał Serwacy Korybut, zabezpieczając na ten cel fundusze aktem z 1718 roku i łącząc na klasztor w latach następnych. Zob. *ibidem*, s. 472–482.

⁵⁸ Więcej na temat różnic w poszczególnych edycjach: I. Słomak, „*Wojsko serdecznych afektów*”...

⁵⁹ Spostrzeżenie to zawdzięczam uwagom dr hab. Marii Barłowskiej.

WOYSKO

SERDECZNYCH NOWO-REKRUTOWANYCH

Ná wíekszá Chwałę Bolką áffektow,

Pod Kommendá

JASNIE OSWIECONEGO XIĄŻĘCIA

De Primis Principibus, bo

M I C H A Ł A,

w ktorego Imieniu BOG całej Oyczyzny Honor, Sławę,
y cątość konferwuie;, ile

S E R W A C E G O,

KORYBUTA WISNIOWIECKIEGO,

Woiewody Wileńskiego, Wielkiego X. L. W. HETMANA,
ále íeżcze wíekszego przed BOGIEM, Niebem, y cątyni
Polskim Swiątem, wysokich zasług, Prerogátyw wodzá,
ciągnieniem záwyciągnionym ná Krzyżu Jezusem,
trzemá Kolumnámi, Wiáry, Nádziei, Miłości,

I D A C E,

*Roku, kiedy Syn Boski Regimentarz całego Swiata, zdawszy kómendę
náturze ludzkiej ná wojnie trzydziestu trzech lat bywsi
BOGIEM, stáł się Człowiekiem, wielką uczynił odwagę,
áby nam wieczną záwoiował chwałę; 1740.*

powtórnie drukiem Roku 1746.

O P I S A N E.

w POZNANIU, w Drukárni Akadémickicy
Kólsztem Woyciechá Wolńskiego Introligatorá.

Summ. Bibl. Jagl. 108

Il. 5. Karta tytułowa *Wojska serdecznych afektów...* H. Fałęckiego, Poznań 1746. BJ, sygn. 391218 II Mag. St. Dr.

podręcznikiem do pisania nabożnych ksiąg dla żołnierstwa⁶⁰) chętnie stawiali za przykład żołnierzom w XVI, XVII i XVIII stuleciu. Imię patrona polskiego Bractwa Żołnierskiego św. Michała Archanioła, założonego w końcu XVI wieku przez bernardyna Marcina z Bydgoszczy (jego ideały znajdowały entuzjastów jeszcze w połowie XVIII stulecia⁶¹), używane było też w charakterze zawołania bitewnego⁶². Hipotetycznym *imago*, do którego odnosi się inskrypcja Fałęckiego parafrazująca ostatni wers „znaku” Michała Serwacego (w istocie kierunek inspiracji pozostaje nieoczywisty – kościół konsekrowano w roku pierwszej edycji *Wojska serdecznych afektów...*, w 1740⁶³), mogłyby być zatem dwa umieszczone w jego centrum wizerunki Chrystusowych hetmanów – którzy tutaj dowodzą „serdeczno-afektywnym” wojskiem ojca Hilariona.

b) Skróty

Autor *Dyskursu nabożnego...*, aby dać koncepcyjne oparcie alegorii Maryi jako zorganizowanej armii, zarysował plan, zgodnie z którym przyjęło się w jego czasach formować oddziały do boju; uwydatnił przy okazji skuteczność perswazyjną wojska stojącego w szyku, „wdzięcznego swoim”, a „trwożącego” stojących naprzeciw⁶⁴ – inaczej niż oddziały stacjonujące w obozie. Wzorcowy szyk wygląda następująco:

W uszykowaniu wojska każdego ma być sam hetman obecnie, pułkownicy, rotmistrze, jezdne i piesze niewa pod swoją władzą, straż pilną zawodzi, bywa pospolicie i straż trzecia. W samym szyku obserwuje waleczny i doświadczony wódz, aby w polu przestronnym, równym ułożył wojsko, czym okazalsze udaje: na czele stawi dobre i doznane żołnierze, w pośrodku zostaje największa część wojska, lewe i prawe skrzydła postanawia, po zadzie zostawuje, dla posiłków i żeby z tyłu nieprzyjaciel nie uderzył, jaką gromadę ludzi niewojenników albo *imbellum turbam* i dostatki obozowe przed nimi, a na ostatek tylną straż trzymać każe. [...] Są [w wojsku – I.S.] trąby i bębny, jest hasło, a te skrycie

⁶⁰ M. Lenart, *op. cit.*, s. 28, 32–34, 54–65, 193–194 i in.

⁶¹ Przekłady popularnego nabożeństwa godzinkowego do św. Michała zamieszcza także modlitewnik Kasperowicza (*Obóz uszykowany wojsk niebieskich...*, Berdyczów 1769, s. 1 i n.) oraz *Atak niebieskiej twierdzy...* (s. 141a i n.).

⁶² Zob. M. Lenart, *op. cit.*, s. 48–54, 170, 190, 217–223, 256 i in. Tamże dalsza bibliografia.

⁶³ B.J. Wanat OCD, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce...*, s. 481.

⁶⁴ A.S. Radziwiłł, *op. cit.*, s. 273.

w obcych krajach dają, tak aby nie wiele ich widziało dla dostania języka od nieprzyjaciela, w Polszcze głosem obwoływają⁶⁵.

Wyraźnie uformowane w bojowy szyk⁶⁶ zostały też oddziały *Wojska serdecznych afektów*...; tuż po karcie tytułowej, aprobach i opisie hasła znalazł się skrót⁶⁷, w obrębie którego skonceptualizowano relacje i organizację sił adwersarzy. Na polu stają: Śmierć „w przedniej straży”, Rozkosz „trzymająca corpus”, „Piekiło na odwodzie” oraz Ciało w „straży bokowej”. Nacierają one na Człowieka, któremu idzie z pomocą wojsko Fałęckiego. W obrębie skrótu znalazły się – oprócz abstraktów poszczególnych części (funkcjonalnych oddziałów) – także cztery fragmenty nazwane podjazdami.

Ich cel określony został kolejno jako: (1) „spędzenie” rycerzy „konwersantów”; (2) „zniesienie młodzików wojennych i Bellonie, i Cyprydzie służących”; (3) „zgromienie wszystkich fugiszów [uciekających – I.S.]”; (4) „wzięcie języka [...], że piękna być junakiem dla świata, piękniejsza dla nieba”.

Przedstawiono tu następnie kolejne części *Wojska serdecznych afektów*...:

I. W *Części pierwszej* „Przednią straż trzyma generał major, [...] niepojęty Afekt Boski” prowadzący „ogniste regimenty, które różne miłości Boskiej ognie wydają na serca ludzkie”.

II. W *Części drugiej* „Corpus [...] trzyma prawdziwego Boga i człowieka Sakramentalny Afekt w cyrkularnej hostyi”. Tutaj „rozochocony Król nad Królami ministrom swoim na życzliwe serca kładzie orderzy i o wzajemnej miłości prosi rekompensy”.

III. W *Części trzeciej* na „straży bokowej” „Serce Jezusowe [...] sączy powodzi kochanków swoich purpurą na dziwnie piękne tynktury oraz o kompasyjonalne suplikuje afekty”.

IV. W *Części czwartej* straż placową [...] trzyma stracony Żołnierz, na placu marności grzesznik, [który – I.S.] pełny płaczu, żalów serdecznych, zabrawszy posiłki, idzie na odsiecz zawojowanej od szatana duszy”.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 275–276.

⁶⁶ Jego struktura nieco odbiega od koncepcji Radziwiłła, choć pozostaje zgodna z innymi zasadami sztuki wojennej w epoce (chodzi zwłaszcza – jak zobaczymy – o rolę artylerii). Niektóre z innowacji podyktowane są złożonością figury przedstawionego tu wojska – dotyczy to zwłaszcza dalszych rozdziałów, które omawiam szerzej w poświęconej Fałęckiemu pracy doktorskiej.

⁶⁷ W obrębie skrótu brak paginacji. We wcześniejszych trzech wydaniach z datą 1739 (Począjów) w tym miejscu występuje też panegiryczny ustęp poświęcony Wiśniowieckim.

V. W *Części piątej* „Odwód trzymają święte melancholije z brakowaną zbawiennych perswazyji kawaleryją wszelakim ludzkim stanom [...] cudzych fortun porwiszom”. Fałęcki mówi o „melancholiach” jako o „armaturach” (uzbrojeniu), w które wyposażeni zostają kolejni „Ochotnicy” „na wzięcie języka”. Autor porównuje ten rozdział do zwierciadła, w którym należy się „obaczyć”, aby doświadczyć przemiany.

Trzeba tu zwrócić uwagę na pomysłową realizację konceptu zawartego w tytule: dzięki formalnemu ukształtowaniu dzieła na wzór uszykowanej armii otrzymujemy efekt uprzestrzennienia; *Wojsko serdecznych afektów...* wpisuje się tym samym w nurt literatury wizualnej. Równocześnie podporządkowane jest tradycji emblematycznej, jak to zasygnalizowaliśmy już na przykładzie nagłówka; strony tytułowe rozdziałów mogłyby stanowić rozbudowane lemmy, a same rozdziały – takżej subskrypcje do hipotetycznych obrazów – alegorycznych przedstawień „stających na czele” pokaznej liczby podrozdziałów.

c) *Rozdział albo „oddział” pierwszy*

W części pierwszej podrozdziały te są odpowiednikami „ognistych regimentów” podporządkowanych „niepojętemu Afektowi Boskiemu”. Inne określenie ich dowódcy – „generał major” – odsyła do funkcji realnie istniejącej w wojsku litewskim, ustanowionej w połowie XVII stulecia; chodzi o stanowisko „generała artylerii”, „magistra artylerii” czy „starszego nad armatą”. W hierarchii wojskowej zajmował on pozycję zwierzchnika nad dowódców cekhauzów, podczas gdy cejgwarci obozowi i polni podlegali hetmanowi. Jego stanowisko usytuowane było w hierarchii ważności niżej niż tego ostatniego, co nie wiązało się jednak z formalnym podporządkowaniem⁶⁸. „Generał” Fałęckiego – jak możemy wywnioskować z ogólnej koncepcji dzieła – zawiaduje jednak artylerią polową. Podlegające mu „regimenty” na zasadzie metonimii oznaczają „ogień” „wydawane na serca ludzkie” – odpowiadające „regimentom” podrozdziały opatrzone są też nagłówkami, które zapowiadają ekspresję uczuć. Po lekturze okazuje się, że wektor wystrzałów nie jest zwrócony w kierunku ludzkich serc, ale ku Chrystusowi; jest to jednak zrozumiałe, gdy przyjmiemy, że owe „ogień” pozostają aktami, które za autorami *Ataku niebieskiej twier-*

⁶⁸ H. Wisner, *Rzeczpospolita Wazów*, t. II: *Wojsko Wielkiego Księstwa Litewskiego, dyplomacja, varia*, Warszawa 2004, s. 49–52.

dzy... czy *Dyskursu nabożnego*... opisać możemy jako „strzeliste”. Semantyka przedstawień anektujących motyw kupidynowy i dokonująca na nim transformacji („strzały” nie oznaczają tu pocisków łuczniczych, ale – co jest znakiem czasu – pociski z broni palnej) zakłada z kolei dwukierunkowość ataków przypuszczanych z niebios do ludzkiego serca i na odwrót; owa wymiana samorzutnie wystarcza też – jak to widzimy między innymi w *Ataku niebieskiej twierdzy*... – do odparcia „światowego”, „cielesnego” czy „diabelskiego” przeciwnika. „Ogień” Fałęckiego to kolejno: 1) *Incytament do Miłości Boskiej*; 2) *Ekspresyjia*; 3) *Serdeczne ukochanie*...; 4) *Kondolencyja*...; 5) *Wszystka akcja moment. Każdy czas, każda godzina dla miłości Pana Boga*; 6) *Konfuzyja*...; 7) *Podziękowanie*...; 8) *Gratiarum actio*; 9) *Alia gratiarum actio*; 10) *Suplika*...; 11) *Zapis... siebie samego (albo siebie samej) na wiekuiste poddaństwo*; 12) *Konferencyja z Panem Jezusem*...; 13) *Testyfikacyja... serdecznego przeciwko Panu Jezusowi afektu*; 14) *Strach na wszystkich*...; 15) *Nominat pewny niebieski, najśodszych imion Jezus Maryja amant serdeczny*⁶⁹.

„Pociski” wypuszczane są przez „ogniste regimenty” pod dyktando „niepojętego Afektu Boskiego”, powodują też – w domyśle – piórem Fałęckiego. Docierając do odbiorcy podczas lektury „ogień” te mają stać się z kolei nośnikiem czytelniczych afektów, kierowanych tym razem ku górze; celowo też, jak się wydaje, dostosowano tu formy czasownikowe, aby lektor *Wojska serdecznych afektów*... w miejscach na to przeznaczonych mówił indywidualnie – rodzaj męski znajduje tu zwykle alternatywną formę żeńską, jak w przykładzie: „ażeby ten afekt skuteczniej wypełniał (albo wypełniała)”⁷⁰.

Gdyby, na koniec, spróbować doprecyzować kształt przedstawienia alegorycznego patronującego pierwszej części modlitewnika, stanowiłoby ono, w przybliżeniu, skrzyżowanie obrazu utrwalonego przez Berniniego czy autorów emblematów kopiowanych przez Zbigniewa Morsztyna, karty tytułowej *Ataku niebieskiej twierdzy*... oraz karmelitańskiego herbu

⁶⁹ H. Fałęcki, *op. cit.*, s. 2–49.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 5. Tym samym autor *Wojska serdecznych afektów*... (źródła poświadczają jego działalność kaznodziejską – zob. I. Słomak, *Ciało*...), jako pośrednik „serdecznych” „pocisków”, wchodzi tu w rolę, jaką onegdaj Marcus Tullius Cicero przypisywał skutecznym mówcom, rolę hetmana: „I tak jak wódz ustawia jazdę, piechotę i lekkobrojnnych, tak i on najtrafniej rozmieszczał wszystkie elementy na swoim miejscu w odpowiednich częściach przemowy, by jak najlepiej mogły spełniać swoje zadanie i miały odpowiednią siłę”, Cyronon, *Brutus, czyli o sławnych mówcach*, przeł. M. Nowak, Warszawa 2008, s. 108–109.

w postaci ustanowionej u schyłku XVI stulecia i zachowanego w niemal niezmienionej formie do dziś – w jego górnej części widzimy wstęgę z napisem „Zelo zelatus sum pro Domine Deo exercituum” (tłumaczone jako: „Żarliwością rozпалиłem się o chwałę Boga zastępów” – 1 Krl 19,10), a niżej dłoń trzymającą skierowany ukośnie ku górze płomienisty miecz⁷¹.

Summary

The starting point in the article *Militaria w wybranych modlitewnikach XVIII wieku – wobec tradycji emblematycznej* [Military themes in selected 18th century prayer books – in relation to the emblem tradition] is an absence of studies which show the realizations of the military-erotic symbols in religious literature that is associated with the emblem tradition. The discussed works – prayer books by Andrzej Gabriel Kasperowicz; anonymous *Atak Niebieskiej Twierdzy...* [The attack of the Heavens... or The attack into Fortress of Heavens...] and *Wojsko serdecznych afektów...* [The army of heartfelt affections...] by Hieronim Fałęcki – retain high formal and semantic discipline; as a result, they are examples of interesting phenomena of Baroque culture.

In the first part of her article Iwona Słomak presents three prayer books in which the concept is based on analogy with the organization of the army of Christ. In the second part she shows the book in which the theme of war connects with the issue of „holy erotica”. In part three she discusses a print whose composition refers to the structure of the military detachments. It is conceived as a collection of „affections” whose task is „to conquer” heaven and the hearts of readers. Characteristically, the formula of the discussed books will be understandable only if we reconstruct their reference to the popular allegorical images (we find them in the collections of emblems, in many treatises on religious themes or in descriptions of the great ceremonies of that era); therefore, it is necessary to take into account the emblematic model that clearly influenced their final shape.

⁷¹ J. Zieliński OCD, *Herb Karmelu. Historia, symbolika, duchowe przesłanie*, Kraków 2001, s. 4 i n.

DARIUSZ DYBEK (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław)

SAMUEL BRZEŻEWSKI O LUDZIACH I DRZEWACH, CZYLI EMBLEMATYKA W KAZANIU *OLIWA WDZIĘCZNOOZDOBNEJ ZIELONOŚCI...*

Nadużyciem byłoby stwierdzenie, że wiek XVII należał do emblematów, blisko prawdy natomiast są ci historycy literatury, którzy wskazują, że emblematyka święciła szczególne tryumfy właśnie w tym stuleciu. Jej popularność potwierdzają między innymi zestawienia bibliograficzne odnoszące się do ówczesnej literatury; na przykład Mario Praz wymienił ponad 1350 dzieł o emblematycznym charakterze (co prawda objął badaniem niemal 300 lat, ale także dzięki ujęciu chronologicznemu widać, że w porównaniu z renesansem i oświeceniem barok dominuje pod względem liczby utworów łączących tekst z ilustracją)¹. Podobne zestawienie dała Paulina Buchwald-Pelcowa, udowadniając, że Praz udokumentował tylko bardzo niewielki procent dzieł emblematycznych – związanych z Rzeczpospolitą (za sprawą autorstwa lub miejsca wydania), skoro w polskich bibliotekach udało się znaleźć ponad 500 druków zawierających emblematy². Nie ma zatem przesady w stwierdzeniu, iż utwory emblematyczne „odegrały wielką rolę zarówno w kulturze renesansu, jak i baroku (a nawet i później) w całej Europie, a więc i w krajach słowiańskich”³.

¹ Zob. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964.

² Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Dzieje i bibliografia*, Wrocław 1981.

³ Eadem, *Emblematyka na Rusi Kijowskiej w okresie baroku*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, s. VI: *Literatura. Folklorystyka. Problematyka historyczna*, Warszawa 1983, s. 45.

Należy przy tym pamiętać, iż poza emblematami (pojedynczymi utworami, ale też ich cyklami, a nawet całymi książkami emblematycznymi) występującymi w postaci „czyste” trzeba brać pod uwagę liczne dzieła łączące cechy typowe dla tego gatunku z elementami poetyki charakterystycznej dla innych form genologicznych. Dotyczy to ikonów, hieroglików czy bajek⁴, ale w największym stopniu – stemmatów. Od czasów Andrei Alciatiego „w duchu emblematyki do herbów dodawano dewizy, a także formułowano nowe herby [...]. Estetyka emblematyki weszła [...] do heraldyki”⁵. Oddziałujące wzajemnie na siebie emblematy oraz wiersze opisujące znaki umieszczane na tarczach, w koronach lub w klejnotach, wreszcie – nawiązujące do zawołań herbowych, były natomiast bardzo chętnie wykorzystywane przez kaznodziejów⁶. Ci ostatni sięgali nieraz po symbolikę obecną w emblematach albo wykorzystywali charakterystyczną dla nich trójczłonową konstrukcję, choć utrudnieniem dla autora mowy mogło okazać się to, że „w kazaniach odwołania do emblematów i stemmatów były [...] tylko w warstwie słownej”⁷ (do owej kwestii przyjdzie jeszcze wrócić). Twórcy homilii i kazań często jednak korzystali z form emblematycznych oraz typowych dla heraldyki, czyniąc to nie jedynie ze względu na modę, częściowo podsycaną przez przedstawicieli Kościoła (zresztą głównie katolickiego, bo w świątyniach protestanckich rzadziej dało się słyszeć mowy sięgające po symbolikę emblematyczną⁸), ale również z powodu możliwości wykorzystania immanentnej cechy emblematów, czyli plastyczności, która z kolei ułatwiała realizację jednego z podstawowych celów retoryki, a było nim „kształtowanie postaw etycznych (*virtus*) oraz interpretowanie świata za pomocą wizualizowanej alegorii, symbolu i analogii”⁹. Już starożytni rozumie-

⁴ Zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 33 i n.

⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 264.

⁶ S. Baczewski, *Ideologiczne funkcje herbu. Przykład kazań pogrzebowych*, [w:] *Literatura i pamięć kultury. Studia ofiarowane profesorowi Stanisławowi Nieznanowskiemu w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. S. Baczewski, D. Chemperek, Lublin 2004, s. 268.

⁷ P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 90.

⁸ Zob. J.T. Maciuszko, *Symbole w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji*, Warszawa 1986, s. 268.

⁹ R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *Wstęp*, [w:] M. Miesleszko, *Emblematy*, wyd. i oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, Warszawa 2010, s. 11.

li, iż w pojmowaniu kwestii abstrakcyjnych pomaga mnemotechnika, ta zaś dąży do tego, by „rzeczy subtelne, duchowe [...] odcisnęły się w pamięci”¹⁰. Ułatwianie zapamiętywania przekazywanych treści nie miało przecież być celem samym w sobie. Do zadań retora, a taką rolę pełnił również kaznodzieja, należało bowiem umiejętne przedstawienie słuchaczowi na przykład szlachetności zmarłego bohatera kazania pogrzebowego, stosując zasady *genus demonstrativum* (wykorzystywali je zarówno twórcy emblematów, zwłaszcza w zakresie kompozycji¹¹, jak i autorzy homilii). Treść kazań porównywano z pokarmem zsyłanym przez Boga swym wiernym¹². Pisząc na temat *conchetto praedicabili*, Emanuele Tesauro nawiązywał do rozważań św. Grzegorza, twierdząc, że kazanie jest „jadłem, gdy się przekonuje argumentami doktrynalnymi i trudnymi, które potrzebują słuchacza uważnego i zdolnego przeżuwać. Jest napojem, gdy przekonuje argumentami łatwymi, płaskimi, które nawet słaby i pospolity umysł łatwo przełknie”¹³. Ksiądz czy zakonnik, jako rewelator¹⁴, musiał przynajmniej starać się, by dotrzeć ze swoimi mądrościami do każdego odbiorcy, również najprostszego. Pomagała mu w tym parawizualność wystąpienia, osiągalna między innymi dzięki odwołaniom do emblematów i szczególnie plastycznych konceptów¹⁵. Co charakterystyczne, dążenie do realizacji funkcji *movere* kierowało i twórcami emblematów¹⁶, i kaznodziejami¹⁷. Tym ostatnim zalecał to na przykład cytowany już Tesauro, nakazujący oddziaływanie tak na umysły odbiorców, jak na ich emocje¹⁸. Wykazanie się umiejętnościami w tej dziedzinie powodowało, że (wedle jednego z naszych barokowych

¹⁰ D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992, s. 123.

¹¹ Zob. J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 42.

¹² Zazwyczaj motyw ten występował w mowach tworzonych przez reprezentantów Kościołów zreformowanych.

¹³ E. Tesauro, *Il canocchiale aristotelico, o sia, idea dell'arguta et ingegnosa elocutione, che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, e simbolica*, a cura di E. Raimondi, Milano–Napoli 1960, s. 102. Cyt. za: D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 226.

¹⁴ Zob. Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1976, s. 353.

¹⁵ Zob. H. Dziechcińska, *Parawizualność literatury staropolskiej jako element ówczesnej kultury*, [w:] *Słowo i obraz...*, s. 97–112.

¹⁶ Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 36–37.

¹⁷ Zob. D. Platt, *op. cit.*, s. 39.

¹⁸ Zob. J.T. Maciuszko, *op. cit.*, s. 286.

twórców kazań, Bazylego Rychlewicza): „nie masz takiego, choćby najpodlejszego, Auktora, który by się czytelnikowi przydać nie mógł”¹⁹. Ten sam franciszkanin potwierdzał zresztą, iż słuchacze oczekiwali, że usłyszą z ambony wystąpienia zawierające niespotykane pomysły, które miały pomóc zrozumieć prawdy Boże, więc tego typu kazania stanowiły swoistą odpowiedź na zapotrzebowanie wiernych²⁰.

Dążenie do oryginalności pociągało za sobą jednak również zjawiska negatywne, bowiem niektórzy mówcy za punkt honoru przyjmowali zadziwienie słuchaczy, co uzyskiwali, sięgając po tak wyszukane koncepty, że gubił się w nich sens religijnych pouczeń. Nie przypadkiem zatem siedemnastowieczne piśmiennictwo zawiera wystąpienia krytyków zbytniego „wydwarzania” i nadmiernej skłonności do intrygowania zebranych w świątyniach ludzi zaskakującymi pomysłami czy efektownymi figurami stylistycznymi. Kluczborski pastor Adam Gdacjusz (sam nie zawsze stroniący od sięgania po symbolikę, choć umiejący zachować w owej kwestii zdrowy rozsądek) zauważał: „Kiedy teraz który kaznodzieja kazania swe wymyślałmi, proznymi bajkami i onymi zmyślonymi historyjkami naszpikuje, och, jako go ludzie radzi słuchają. Och, jako kazania chwają i jakoby pod niebiosa wynoszą!”²¹. Ataki na zbytnie uleganie modzie wychodziły również spod piór katolików. Tesauro, korzystając z konceptu (w którym – jak to już można było zauważyć – porównywał głoszenie mów w świątyni do udzielania ludziom pokarmu), odradzał przesadne uleganie konceptom właśnie, sięgając przy tym po „zarzuty tak natury teologicznej, moralnej, jak i estetycznej”²². U nas podobne oceny odnaleźć można u Szymona Starowolskiego czy Andrzeja Murczyńskiego (kaznodziejów), ale również u Wacława Potockiego, który w kilku tekstach objawiał autentyczne zniecierpliwienie słuchacza godzinnych wystąpień, mających nie tyle pouczyć, co zaszokować.

Wydaje się, że naganie mogłyby podlegać również dzieła Samuela Brzeźewskiego. Wprawdzie wśród opinii dotyczących kaznodziejstwa barokowego wyrażonych w wiekach XVII i XVIII brak nieprzychylnych Brzeźewskiemu ocen, ale wynika to z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze:

¹⁹ B. Rychlewicz, *Kazania poczynszy od Adwentu aż do Wielkiejnocy inclusive*, Kraków 1698, k. C3r. Cyt. za: W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005, s. 20.

²⁰ Zob. W. Pawlak, *op. cit.*, s. 182–183.

²¹ Cyt. za: J.T. Maciuszko, *op. cit.*, s. 291.

²² D. Gostyńska, *op. cit.*, s. 227.

przywoływane już krytyczne uwagi na temat konceptystycznych kazań nie zawierały dokładnych adresów, narzekano bowiem na zjawisko, a nie konkretne osoby. Po drugie: wzmianek dotyczących Samuela Brzeźewskiego nie ma prawie w ogóle. Historycy literatury lub znawcy dziejów Kościoła piszący w XIX, XX i XXI stuleciu na temat baroku pomijają tę postać prawie całkowitym milczeniem i wspominają o niej tylko bibliografowie. O życiu i twórczości Samuela Brzeźewskiego wiadomo więc bardzo mało. Poświadczyć to może między innymi krótkość hasła biograficznego w dążącym do podawania pełnej wiedzy słowniku zatytułowanym *Staropolskie piśmiennictwo hagiograficzne*. Oto treść tegoż hasła: „kanonik regularny od pokuty, kaznodzieja, hagiograf. Nie znamy daty jego urodzin. Był synem Stanisława. W 1633 roku jako diakon rozpoczął studia na Uniwersytecie Krakowskim i otrzymał licencjat z teologii (przed 1640). Wstąpił do zakonu kanoników regularnych od pokuty i przez wiele lat pełnił funkcję kaznodziei zwyczajnego w kościele św. Marka w Krakowie. Zmarł 31 III 1684 roku”²³. W pozostałych, nielicznych, opracowaniach pojawiają się te same informacje, uzupełniane stwierdzeniami: „Inne szczegóły z jego życia nie są znane”²⁴. Niedużo pisano również o literacko-teologicznych dokonaniach przedstawiciela tak zwanych marków (jak określano członków zakonu kanoników regularnych od pokuty). Po Brzeźewskim pozostały natomiast cztery dzieła. Pierwsze z nich, najobszerniejsze i najważniejsze, to *Żywot pobożny, cuda i śmierć szczęśliwa b. Michała Giedroycia...* Utwór ten napisał Jerzy Wiwiani, ale Brzeźewski go zredagował oraz dodał ostatnich pięć spośród wszystkich dwudziestu dwóch rozdziałów. Podczas przygotowywania dzieła do druku poprawiał błędy poprzednika (na przykład skorygował opinię, „jakoby błogosławiony Michał nie umiał czytać”²⁵), ale też dołączył „świadczenia historyczne dotyczące życia oraz kultu błogosławionego, opis pogrzebu i cudów oraz nagrobka i wotów, a także zbiór modlitw”²⁶.

Oryginalnymi dokonaniem barokowego kanonika są natomiast trzy kazania. Dwa z nich mówią o Maryi, a tym, co je wyróżnia spośród ówczesnych mów kościelnych, jest według Wacława A. Maciejowskiego fakt, że

²³ A. Witkowska, J. Nastalska, *Brzeźewski (Brzostowski) Samuel*, [w:] A. Witkowska, J. Nastalska, *Staropolskie piśmiennictwo*, t. I: *Słownik hagiografów polskich*, Lublin 2007, s. 32.

²⁴ J. Mandziuk, *Brzeźewski Samuel*, [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H.E. Wyczawski, t. 1, Warszawa 1981, s. 238.

²⁵ K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XXIII, Kraków 1939, s. 144.

²⁶ A. Witkowska, J. Nastalska, *op. cit.*, s. 32.

autor „Nie tyle [...], co inni kaznodzieje makaronizmami sadzi”²⁷. Pierwsze kazanie, wydane w krakowskiej drukarni Krzysztofa Schedla w 1640 roku, to *Prawo z śmiercią, aniołami i niebem, albo kazanie o Wniebowzięciu Panny Najświętszej*²⁸, a drugie, późniejsze o cztery lata, nosi tytuł *Zaciąg dworzanów na kurię Najświętszej Królowej nieba i ziemi na kazaniu w dzień Jej narodzenia*²⁹. Myślę, że warto streścić oba wystąpienia, bo w dużym stopniu charakteryzują one poetykę Brzeżewskiego.

Prawo z śmiercią... zawiera zapis swoistej rozprawy sądowej. Powodem jest skarga ludzi, którym odebrano Maryję, zabierając ją do nieba. Wierni stracili Matkę Bożą, więc teraz w ich imieniu głoszący kazanie oskarża wymienionych w tytule podsądnych. Najpierw zaatakował śmierć, która wprawdzie może się usprawiedliwić tym, że Bóg zlecił jej wprowadzenie Maryi do nieba, ale to i tak nie łagodzi bólu ludzi. Następnie pojawiają się zarzuty pod adresem aniołów, którzy asystowali podczas wniebowzięcia rodzicielki Jezusa. Znowu przywołany zostaje argument, tym razem w obronie niebiańskich duchów. Mają one bowiem możliwość powołania się na testament Chrystusa: „Ciało swe oddał Nikodemowi z Józefem, pieniądze Judaszowi, szaty żołnierzowi, duszę Bogu Ojcu, Najświętszą Pannę Janowi świętemu i nam wszystkim”³⁰. Aniołom przyszło zaś zadbać o to, by ciało Maryi nie stało się źródłem herezji powstałej w wyniku oddawania czci przy jej grobie – z tego względu musieli Matkę Bożą zabrać z ziemi. Ludzie jednak nadal cierpią z powodu straty. Wreszcie pada oskarżenie pod adresem niebios: nie powinny one przyjmować nie swojej własności. Wprawdzie kaznodzieja wie, że dla nieba Maryja jest duszą, co do pewnego stopnia tłumaczy postępowanie zaświatów, ale to przecież nie usmierza rozpaczy ziemian.

Zaciąg to do pewnego stopnia dalszy ciąg *Prawa z śmiercią...* Zaczyna się konceptem, wedle którego Maryja to „Piec gorący, w którym będzie upieczony chleb żywota, ciało Chrystusowe [...]. A jeśliby sam ten chleb przenaświętzy nie smakował, owoż masz drugi condiment, wdzięczną

²⁷ W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najważniejszych aż do roku 1830*, t. 3, Warszawa 1852, s. 827.

²⁸ S. Brzeżewski, *Prawo z śmiercią, aniołami i niebem albo kazanie o Wniebowzięciu Panny Najświętszej*, Kraków 1640.

²⁹ Idem, *Zaciąg dworzanów na kurię Najświętszej Królowej nieba i ziemi na kazaniu w dzień Jej narodzenia*, Kraków 1645.

³⁰ Idem, *Prawo z śmiercią...*, s. 16.

zwierzynę i dosyć smaczny pasztecik ciała i krwi Chrystusowej³¹. Chrystus jako pasztet, a Matka Boża jako piec chlebowy? Takie zestawienie nie przynosi zapewne chwały temu, kto je wymyślił, ale można bronić Brzeźewskiego licznymi cytatami z innych barokowych autorów, nieodbiegającymi od poziomu przywołanej analogii. Mają one źródło w chrześcijańskiej tradycji przedstawiania Chrystusa na przykład jako upieczonego baranka. Jej trwanie potwierdza między innymi Wacław Potocki (nieraz krytykujący siedemnastowiecznych kaznodziejów za głoszenie kazań, których jedynym celem jest zadziwienie słuchaczy), pisząc:

Pan Jezus się barankiem dla ludzi stać raczeł [...].
Ciało jako na różnie na krzyżowym Drzewie
Upiekłszy [...]³².

Choć dziś porównania Chrystusa do pieczeni mogą szokować, w XVII stuleciu nie wywoływały podobnego wrażenia. Wynikało to i z częstotliwości podobnych zestawień, i z odmiennej niż nasza wrażliwości ludzi żyjących w epoce baroku. Nie budziły zatem poczucia niestosowności na przykład słowa z niezwykle popularnego *Wielkiego zwierciadła przykładów* na temat komunii: uczestnicy mszy dostrzegli, że nie chleb, a „jakoby dzieciątko leżało na ołtarzu. A gdy kapłan ściągnął rękę, aby łamał chleb, anioł Pański zstąpił z nieba, mając tesak w ręku, i rozciął dzieciątko ono, a krew jego w kielich toczył. Gdy kapłan na małe cząstki chleb łamał, anioł też członki dziecięce na małe cząstki rąbał³³. Po niezbyt szczęśliwie zastosowanym koncepcie następują u Brzeźewskiego rozważania poświęcone ustaleniu, kogo należy zaciągnąć na służbę Królowej Nieba. Narrator wskazuje, że powinno się do tego grona dopuścić przede wszystkim „banditów” i obdartusy, a więc ludzi wzgardzonych. „Drugą rotę” stanowią „agonizanci”, czyli ludzie na łożu śmierci – dla nich opieka Maryi jest niezbędna, bowiem demony atakują nawet dusze świętych podążających do nieba. Okazuje się zatem, że zadanie dworzan Matki Bożej sprowadza się do tego, by miała ona kim się opiekować.

³¹ Idem, *Zaciąg dworzanów...*, s. 3.

³² W. Potocki, *Epitafium od Krzyża*, [w:] idem, *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Kraków 1696, s. 271.

³³ *Wielkie zwierciadło przykładów... przez ks. Szymona Wysockiego... na polskie znowu przełożone i sporządzone...*, Kraków 1621, s. 1056.

Ostatnie znane kazanie Brzeźewskiego to *Oliwa wdzięcznoozdobnej zieloności, przysadzona do starożytnego Klejnotu Habdańczyków na kazaniu przy pogrzebie Jego Mci Pana Gerzego Pucniewskiego... przez ks. Samuela Brzeźewskiego... wystawiona. Z dozwoleniem starszych Roku Pańskiego 1645 dnia 20 miesiąca lutego*³⁴. Co skłoniło kaznodzieję do napisania jedyne-go zachowanego po nim kazania pogrzebowego, trudno orzec, bowiem o głównym bohaterze dzieła, czyli Jerzym Pucniewskim (Pucniewskim) wiadomo jeszcze mniej niż o autorze. Wystąpienie zawiera wprawdzie informacje o zmarłym, lecz brak pewności, czy pojawiły się one jako wynik bliskich kontaktów Brzeźewskiego z rodziną Pucniewskich. Niewykluczone, że na wygłoszenie i spisanie kazania wpłynął podwojewodzi krakowski Stanisław Stanisławski. Właśnie on oraz jego żona Anna są adresatami dedykacji rozpoczynającej kazanie. Autor nazwał małżonków dobrodziejami i wyjaśnił, jakie relacje łączyły Stanisławskich z Pucniewskim, który był „Samsiadem niegdy W. M. życzliwym”³⁵. Dedykowanie kazania pogrzebowego sąsiadom nie było częstą praktyką, można zatem przypuścić, iż to właśnie Stanisławscy, a nie wdowa po zmarłym lub ktoś z rodu Pucniewskich, byli *spiritus movens* przedsięwzięcia.

We wstępie twórca posłużył się motywami częstymi w tekstach o tematyce funeralnej. Najpierw wskazał na bliskość życia i śmierci, podkreślając nawet podobieństwa w warstwie fonetycznej: „Blisko bowiem siebie te słowa chodzą: *orimur et morimur*, żyjemy, wnetże też umieramy”³⁶. Następnym kilka stron poświęcił na uzasadnienie, że śmierć budząca w nas lęk jest wprawdzie „maciorą niepłodną”, lecz w rzeczywistości rodzi w człowieku wszelkie cnoty: od przezorności do pogardy wobec „światowych rozkoszy”. Posłużył się tu Brzeźewski toposami obecnymi w dziesiątkach innych kazań, zwłaszcza funeralnych (podobne uwagi znaleźć da się na przykład u Piotra Skargi w jego wzorcowym *Pogrzebnym kazaniu pierwszym*, które można potraktować jako gotowy szkic do wykorzystania podczas po-

³⁴ S. Brzeźewski, *Oliwa wdzięcznoozdobnej zieloności, przysadzona do starożytnego klejnotu Habdańczyków na kazaniu przy pogrzebie Jego Mci Pana Gerzego Pucniewskiego, w kościele S. Małgorzaty Trzciańskim, Zakonu Fratrum de Paenitentia Beatorum Martyrum przez ks. Samuela Brzeźewskiego, S. T. Licentiata tegoż Zakonu, kaznodzieję ordynariusza kościoła S. Marka Ewangelisty w Krakowie, wystawiona. Z dozwoleniem starszych Roku Pańskiego 1645 dnia 20 miesiąca lutego*, Kraków 1645.

³⁵ *Ibidem*, s. A2r.

³⁶ *Ibidem*.

grzebu³⁷). Wstęp był więc nieco schematyczny, podobny do wielu innych. Wyróżniał się oryginalnością wówczas, kiedy Brzeźewski nawiązywał do tytułu kazania. Nazwał w nim przecież Pucniewskiego „oliwą wdzięcznozdobnej zieloności”. Zwracając się do Stanisławskich, zauważał, iż zmarły jest jak drzewo oliwne, dopiero co przez „dziardinera nieustrzeżonego – śmierć”³⁸ przesadzone z padołu ziemskiego do zaświatowych ogrodów. Kończąc część dedykacyjną, życzył adresatom swych słów, by zgon znajomego przypomniał im o marności świata, co jest tym łatwiejsze, że Anna i Stanisław Stanisławscy rodzą „co dzień z drzewem oliwnem co rok więcej jagód smacznych pobożności świątobliwej”³⁹.

Później następuje już liczące dwadzieścia trzy stronicie i podzielone na pięć części kazanie. Podział jest logiczny i dokonany zgodnie z regułami zalecanymi w *distributio*. Znajomość owych reguł widać już we wstępie. To nie przypadek, bowiem „retoryki klasyczne i nowożytne, mówiąc o zasadach kompozycyjnych, szczególną rolę wyznaczyły wstępowi. Był to moment zjednania słuchaczy, zwrócenia uwagi, określenia tematu i roli nadawcy”⁴⁰. Brzeźewski, w uroczystym wstępie zwracając się do gości zebranych na obrzędach pogrzebowych (a czyni to z atencją i stosuje się do zasady *captatio benevolentiae*), stwierdza, że ich obecność to jeden z dowodów na zacność Pucniewskiego. Można to potraktować jako inkarnację motywu typowego dla używanych podczas mów pogrzebowych toposów z grupy *post vitam*⁴¹. Niemal wcale nie ma tu natomiast argumentów z grupy *ante vitam*: zaledwie dwa razy w całym wystąpieniu pojawia się sugestia co do szlachetności rodu, z którego zmarły pochodził – wstrzeźliwość godna pochwały, bo rzeczywiście Pucniewscy nie zapisali się szczególnie w historii Rzeczypospolitej, ale w podobnych sytuacjach inni kaznodzieje potrafili głosić peany na cześć mało znaczących rodów, byle zdobyć przychyłność słuchaczy, zwłaszcza tych, którzy mogliby wspomóc finanso-

³⁷ Zob. P. Skarga, *Pogrzebne kazanie pierwsze*, [w:] idem, *Kazania o siedmi Sakramentach Kościoła katolickiego, do których są przydane Kazania przygodne...*, Kraków 1600, s. 382–389. Na temat tych kazań zob. D. Platt, *op. cit.*, s. 11

³⁸ S. Brzeźewski, *Oliwa wdzięcznozdobnej zieloności...*, s. A2r.

³⁹ *Ibidem*, k. A4r.

⁴⁰ A. Nowicka-Struska, *„Ex fumo in lucem. Barokowe kaznodziejstwo Andrzeja Kochanowskiego*, Lublin 2008, s. 179.

⁴¹ Zob. J. Niedźwiedź, *Mowa – rodzaj popisowy. Jan Kochanowski, „Przy pogrzebie rzecz”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Retoryka a tekst literacki*, red. M. Hanczakowski, J. Niedźwiedź, t. 1, Kraków 2003, s. 113–114.

wo mówcę lub zakon. Następnie kaznodzieja przypomina okrucieństwo śmierci, która bezlitośnie zrywa więzi łączące męża z żoną, ojca z dziećmi, przyjaciół ze znajomym itd. Tym razem postąpiła podobnie z Pucniewskim i jego bliskimi. Zgodnie z zaleceniami poetyk wstęp kończy się przedłożeniem. Brzeżewski, przypominając o braku pewności co do pośmiertnych losów człowieka, zapowiada, że postara się uświadomić zebranych, co Pucniewskiego „po ostatnim punkcie żywota śmiertelnego potkało”⁴², a zrobi to, porównując zmarłego szlachcica z drzewem oliwnym. Inspiracje do przeprowadzenia tej analogii znalazł w jednym z psalmów: Dawid mówi tam o podobieństwie człowieka do oliwki w ogrodzie Pańskim (Ps 52,10). Odwołanie się w *probatio* do autorytetu Biblii nie tylko podpowiada, skąd Brzeżewski będzie czerpał argumenty, ale przede wszystkim wskazuje na niearbitralność ustaleń – zestawienie człowieka i drzewa nie jest pomysłem kaznodziei, lecz uświęconym sposobem alegorycznego obrazowania. Prosząc słuchaczy o cierpliwość i uwagę, twórca zapowiada przejście od wstępu do opowiadania.

Składa się ono z czterech części, zawierających argumenty mające i udowodniać słuszność zasygnalizowanej analogii, i przekonać, że Pucniewski również trafił do Bożego ogrodu, czyli do nieba. Całą pierwszą część *narratio* zajęło krakowskiemu kanonikowi udowadnianie zasadności stosowania metody, która polega na porównywaniu człowieka i drzewa, przy czym po uwagach ogólnych Brzeżewski wskazał na możliwość szukania podobieństw zwłaszcza między ludźmi a palmami i oliwkami. Po raz pierwszy twórca sięgnął tu po wydany w Lyonie w 1557 roku zbiór Claude’a Paradina *Les devices heroïques*⁴³. Powołanie się na popularne w XVII stuleciu dzieło poświadcza, że Brzeżewski znał najmodniejsze druki emblematyczne (poza Paradinem odwołał się również do Herculesa Tassusa), ale również wskazuje na chęć poszukiwania argumentacji w różnorodnych źródłach: poza Pismem dostarczać dowodów na słuszność wniosków będą ojcowie Kościoła, ale też pisarze i filozofowie antyczni. Paradin przedstawił plastyczną kompozycję, na której widniała rozgałęziona palma uwieńczona koronami – symbolizowała ona męczenników nagradzanych przez Boga miejscem w niebie.

Przechodząc do argumentów pozwalających na ukazanie człowieka jako oliwki, autor odwołał się natomiast do wersetu zawartego w Księdze Jere-

⁴² S. Brzeżewski, *Oliwa wdzięcznozdobnej zieloności...*, s. 10.

⁴³ C. Paradin, *Les devices heroïques*, Lyon 1557, s. 199.

miasza (11,16). W tłumaczeniu Jakuba Wujka ów fragment Proroctwa Jeremiaszowego brzmi: „Oliwa obfitą, piękną, rodzajną, śliczną nazwał Pan imię twoje: na głos mówienia wielki się ogień na niej zapalił i pogorzały chróściny jej”⁴⁴. Brzeźewski słowa proroka sparafrazował tak: „Wielce ja sobie siebie poważam. Albowiem imię twoje wyraziłem pod hieroglifikiem jednej obfitej, pięknej, rodzajnej, nader ozdobnej oliwy. Jednak z tym dokładem, że jako prędko okrzyknął głos ogromny to wdzięcznośliczne drzeweczko, natychmiast wznicił się ogień niemały, pożar gwałtowny między jej gałązkami gęstymi, popalił, posuszyl i w proch prawie obrócił jej zielone chróściny”⁴⁵.

W części drugiej kazania autor zapowiedział, że spróbuje zrozumieć, co oznaczał ów głos, który spowodował uschnięcie drzewa oliwnego. Odrzucając po kolei różne odczytania symbolu, Brzeźewski doszedł do wniosku, że jest to głos śmierci. Podobnie jak w części pierwszej kaznodzieja gromadził tutaj dowody poświadczające słuszność jego rozumowania, ponownie sięgając do źródeł należących do różnych kręgów kulturowych. Dokonując egzegezy fragmentów Biblii, ale też odwołując się do Horacego i rzymskich kronik, udowodniał, iż jedna z początkowych tez (człowiek i drzewo są – wbrew pozorom – bardzo podobni) okazała się słuszna. W tym fragmencie pogrzebowej mowy Brzeźewski zbudował kolejną, i znów popartą przykładami, analogię: śmierć może być alegorycznie oddana pod postacią lwa. Ów lew–śmierć przedarł się do ogrodu, w którym rośla oliwka-Pucniewski, i ogniem wydobywającym się z paszczy spalił drzewko – to pozwoliło przypomnieć, że zmarły tuż przed zgonem cierpiał na wysoką gorączkę. Konkluzja drugiej partii kazania wyjaśnia zatem kwestię zasygnalizowaną na jej początku, a zarazem staje się podstawą do kolejnych wniosków.

W części trzeciej Brzeźewski postanowił przeprowadzić wywód na pozór karkołomny, mianowicie przekonywał odbiorców, że „nasz Pan Gerzy Pucniewski, lub jest ogniem tego Lwa ukuszony, nic to, bo ta śmierć jego w lepszą stan jego przemieniła”⁴⁶. Tłumaczenie owego paradoksu pozwoliło zresztą na uwypuklenie zalet Pucniewskiego. Przede wszystkim wymienione zostały skromność i umiejętność doprowadzania do zgody zwaśnionych sąsiadów. Dowodem na skromność zmarłego było między innymi to, że nie chciał on pełnić żadnych funkcji państwowych i nawet zrezygnował z zaferowanego mu stanowiska burgrabiego Sącza – faktem jest, że Puc-

⁴⁴ *Biblia, to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu...*, przeł. J. Wujek, Kraków 1594.

⁴⁵ S. Brzeźewski, *Oliwa wdzięcznooźdobnej zieloności...*, s. 14.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 15.

niewski nie widnieje w spisie urzędników Rzeczypospolitej. Według autora mowy odrzucenie zaszczytów dało Pucniewskiemu możliwość wykazania się jako skuteczny negocjator godzący skłóconych sąsiadów i znajomych⁴⁷. Ponownie pomocą w dowodzeniu tezy okazał się zbiór Paradina, bo tam znalazł Brzeżewski emblemat ukazujący gałązkę oliwną owiniętą wokół „regimentu kawalerskiego”, czyli oznaki, którą posługiwali się w polskim wojsku pułkownicy dowodzący cudzoziemskimi oddziałami. Połączenie motywu roślinnego i militarne miało uzmysławiać, że Pucniewski potrafił uśmierzać spory i wprowadzać pokój⁴⁸.

Główna zaleta usposobienia zmarłego, czyli umiejętność godzenia skłóconych stron, stała się podstawą do uwag zawartych w ostatniej części kazania. Uznawszy, iż wprowadzanie pokoju jest wystarczającym powodem do tego, by Pucniewski otrzymał nagrodę w niebie, Brzeżewski zajął się próbą wyjaśnienia, dlaczego ludzie wierni Bogu cierpią na ziemi. Kaznodzieja przeprowadził konsekwentny wywód, sięgając do doświadczenia życiowego słuchaczy, ale też ponownie do Paradina (w tekście nazwał go „pewnym autorem”, lecz w marginaliach podał dokładniejszy adres), powtarzając nie tylko wygląd kolejnej ryciny, lecz odwołując się do słów jej towarzyszących w *Les divines heroïques*. Autor kazania znowu zastosował amplifikację dowodów, które doprowadziły do logicznego wniosku: Pucniewski trafił do nieba. Pewność wniosku na pozór osłabiły ostatnie zdania mowy. Nie miały one postawić w złym świetle głównego bohatera, ale przypomnieć o tym, że wyroki Pańskie są niezbadane. Wynikiem tego jest ponowny zwrot do słuchaczy. Zasady *distributio* zakładały, że mówca niejednym raz skierowuje do odbiorców pytania, prośby czy zalecenia. Bardzo często taki chwyt zapowiadał zakończenie. Podobnie jest i tutaj, bowiem całość kończy się wezwaniem do modlitw, które należy zanosić do Boga na wypadek, gdyby okazało się, że jakiś lekki grzech nie pozwala duszy zmarłego na uzyskanie szczęścia niebieskiego – łączy rodziny, przyjaciół i znajomych zo-

⁴⁷ Bardzo podobnej pochwały doczekał się Kacper Kochanowski z ust swego młodszego brata – Jana, który wygłosił *Przy pogrzebie rzecz* – por. J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 114–115.

⁴⁸ Opis tego znaku pozwala przypuszczać, że nie zawsze Pucniewski mógł skorzystać z księgi emblematów Paradina. O ile uwagi dotyczące palmy symbolizującej męczenników ze szczegółami odpowiadały ilustracji zawartej w *Les divines heroïques* (a i w warstwie słownej można znaleźć wiele podobieństw), o tyle fragment przedstawiający znak opatrzony dewizą *Utrum libet* wygląda nieco inaczej, niż przedstawił to polski kaznodzieja (między innymi brak na nim uzbrojonego ramienia, a oficerski atrybut bardziej podobny jest do buławy lub buzdygana niż regimentu).

staną pozbierane przez aniołów, a ci zmyją wszelkie zmyzy Pucniewskiego i zgaszą ogień czyścowy. Zastosowanie reguł odpowiedniej kompozycji łączy się zresztą z odwołaniem do jednego z popularnych toposów, obecnych nie tylko w kazaniach pogrzebowych: łyzy nazywano (za św. Bernardem, do którego Brzeżewski sięgał już wcześniej) *vinum angelorum* – nie przypadkiem więc w wystąpieniu kaznodziei pojawiła się wzmianka o niebiańskich duchach⁴⁹.

Barokowy kaznodzieja swoje myśli spisał sprawnie. Łatwo dostrzec, że nieobce mu były zasady retoryki w zakresie *elocutio*. Szczególną uwagę poświęcił uzyskaniu ozdobności wypowiedzi. Zastosował więc różnorodne środki wyrazu artystycznego, wśród których znalazły się tropy oraz figury retoryczne (*orationes* i *figurae mentis*). Można stwierdzić zresztą predylekcję do używania niektórych z nich, a potwierdzeniem większego przywiązania do wybranych środków retorycznych jest styl zastosowany także w pozostałych kazaniach Brzeżewskiego. Widać w nich na przykład skłonność do wyliczeń trójkowych. W zdecydowanej większości przypadków da się zauważyć właśnie trójkową strukturę *adiunctio*. Krytycy barokowego upodobania do amplifikacji dostrzegali w wyliczeniach przejaw pustosłowania, jednak jest to ocena zbyt surowa. Sięgali przecież po takie ciągi wyliczeniowe także zwolennicy oszczędności słowa. Należał do nich niewątpliwie Ignacy Krasicki, który jednak, dążąc do ekspresji, chętnie nadawał płynność zdaniom zawartym w tekstach wierszowanych i prozatorskich za pomocą układu szeregu wyliczeniowego złożonego z trzech elementów⁵⁰. Brzeżewski stosował różne formuły potrójnych wyliczeń. Są tu więc zestawienia samych rzeczowników lub ich grup („zplodzenie, wychowanie, wywyczenie”⁵¹, „niewdzięczniku – nie synu, niewdzięcznico – nie córko, szaleńcze – nie wnęku”⁵²), są ciągi rzeczowników opatrzonych epitetami, są wreszcie, i to w przewadze, zdania lub równoważniki zdań. Dominuje wśród nich dialyton (na przykład „płacze małżonka osierociała, płacze potomstwo, płaczą pokrewni”⁵³) lub odmiany anadiplosis (na przykład „lubo od mrozu, lubo od wiatru, lubo od jakiej niewczesności powietrznej”⁵⁴).

⁴⁹ Zob. W. Pawlak, *op. cit.*, s. 198.

⁵⁰ Zob. T. Kostkiewiczowa, *O języku poetyckim I. Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 149.

⁵¹ S. Brzeżewski, *Oliwa wdzięcznoozdobnej zieloności...*, s. 18.

⁵² *Ibidem*, s. 17.

⁵³ *Ibidem*, s. 29 (w druku omyłkowo podano ponownie s. 28).

⁵⁴ *Ibidem*, s. 12.

Trójkowe zestawienia nie wyczerpują wszystkich form wyliczeń, bo sporo tu ciągów cztero-, pięcio-, a nawet siedmioelementowych. Nieraz łączą się one z innymi środkami stylistycznymi, wśród których na szczególną uwagę zasługują: anafora (co charakterystyczne – również potrójna – między innymi powtarzanie słów: „Palma ma...” na stronie 12, czy „Ten to jest lew...” na stronie 20) oraz inwersyjny szyk wyrazów. Typowe dla wystąpień publicznych były również apostrofy. Brzeżewski stosuje je tak pod adresem wszystkich uczestników pogrzebu (nazywanych „ozdobną Koroną”), tak w stosunku do niektórych z nich (na przykład małżonki Pucniewskiego czy ich dzieci), jak w odniesieniu do śmierci czy nawet przedmiotów (*nomen omen*) martwych, na przykład miecza użytego przez Aleksandra Wielkiego do przecięcia węzła w Gordion, a symbolizującego potęgę śmierci. Stałym chwytem były wreszcie pytania retoryczne, mające i zaangażować słuchaczy, i wyrażać emocje kaznodziei zwracającego się głównie do śmierci z apelem o łaskawość. Brzeżewski potrafił jednak sięgać także po mniej oczywiste środki, między innymi wprowadzał do prozatorskiego wystąpienia frazy rytmizowane i rymowane, przy czym ów rym uzyskuje dzięki zastosowaniu homoioteleutonów (na przykład „A za tym szło, że owi, którzy przed tym w niezgodzie mieszkali, [...] którzy pomyśleli [...], w całości ulubionej i pokoju pożądanym zostawali”⁵⁵) albo przywołując zrymowane przysłowie: „Poki służą lata, zażywamy świata” – to wprawdzie jedyny przypadek *paremion*, ale świadczy o dbałości Brzeżewskiego o efektowne, czyli również ozdobne, wystowienie.

Jednak nie w sferze elokucyjnej należy poszukiwać oryginalności wystąpienia kaznodziei. Samuel Brzeżewski dążył do niezwykłości przede wszystkim w zakresie *inventio*. Zbliżył on kazanie pogrzebowe do poetyki emblematu. Za cechę wyróżniającą gatunek uchodzi trzyczęściowa struktura emblematu, składającego się z obrazu, inskrypcji i tekstu poetyckiego⁵⁶. Zdarzało się, że twórcy kazań sięgali właśnie po taką trójelementową konstrukcję. Zrobił tak Fabian Birkowski w *Krzyżu kawalerskim albo pamięci wysoce urodzonego J.M. Pana brata Bartłomieja Nowodworskiego z Nowodwora, komandora poznańskiego z kawaleriej Maltańskiej* (1625) i *Kwiatach koron królewskich nieśmiertelnych albo pamięci Najjaśniejszego monarchy Zygmunta III, króla polskiego i szwedzkiego, także pamięci Najjaśniejszej Pani Konstancznej, królowej polskiej i szwedzkiej* (1633). W obu

⁵⁵ *Ibidem*, s. 25.

⁵⁶ Zob. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 168–169.

mowach dominikanin odwołał się do znaków herbowych (a te można uznać za odpowiednik obrazu), zastosował też motta, które pełnią funkcję *lemma*, by następnie dość dokładnie owe *lemma* omówić, co z kolei nabiera charakteru subskrypcji. Birkowski zatem „nawiązuje do trójczłonowej konstrukcji emblematu. Znajdujemy tu inskrypcję, obraz i subskrypcję, a także ściśle między wszystkimi częściami powiązania, które autor wielokrotnie sygnalizuje”⁵⁷.

Brzeźewski chyba nie mógł odwołać się do obecnego w trakcie pogrzebu wśród użytych rekwizytów wizerunku drzewa oliwnego lub palmy, czyli motywów zawartych w tekście. Prawdopodobnie podczas obrzędów funeralnych uczestnicy widzieli herb Jerzego Pucniewskiego, czyli Abdank (Habdank, Awdaniec, Skuba). „Istniały dwie podstawowe odmiany tego herbu: I. W polu czerwonym łękawica srebrna. W klejnocie nad hełmem w koronie taka sama łękawica. II. W polu czerwonym łękawica srebrna. W klejnocie nad hełmem w koronie pół lwa złotego w lewo trzymającego w łapach łękawicę srebrną”⁵⁸. Nie ma więc w godle Awdaniców odniesień do drzewa, przynajmniej nie w sposób jednoznaczny. Tak się bowiem składa, że obecna na tarczy łękawica, czyli stylizowana litera W, jest w rzeczywistości piktogramem drzewa właśnie, zaś związana z genezą herbu postać króla Kraka (bo do rodu Habdaniców należeć miał Skuba, przez część znawców heraldyki utożsamiany z Krakiem⁵⁹) łączy się z motywem dendrologicznym, bowiem słowo „krak” pierwotnie oznaczało rozłożyste drzewo⁶⁰. Trudno jednak przypuścić, że w XVII stuleciu trwała pamięć o owych związkach, zatem herb nie kojarzył się bezpośrednio z palmą czy oliwką. Tytuł kazania natomiast bliski był emblematowej inskrypcji, zaś niektóre części mowy miały za zadanie uzasadnić użycie analogii łączącej zmarłego z drzewem. Trzeba od razu zaznaczyć, że owo uzasadnienie jest po części przekonujące. Na skojarzenie Pucniewskiego z oliwką wpłynęła między innymi nagłość jego śmierci (umarł, jeżeli wierzyć kazaniu, po trzydniowej chorobie), a to pozwala widzieć sens w użyciu symbolu oliwki szybko wysuszonej ogniem, choć wydaje się, że kaznodzieja mógł postarać się o bardziej adekwatne nawiązania. W pewnym stopniu uzasadnia

⁵⁷ D. Platt, *op. cit.*, s. 129.

⁵⁸ S. Górczyński, J. Kochanowski, *Herby szlachty polskiej*, Warszawa 1992, s. 35.

⁵⁹ O przemianach legendy o zabiciu smoka wawelskiego zob. Cz. Deptuła, *Archaniol i smok. Z zagadnień legendy miejsca i mitu początku w Polsce średniowiecznej*, Lublin 2003, s. 30 i n.

⁶⁰ Zob. M. Derwich, *Herby, legendy, dawne mity*, Wrocław 1989, s. 31.

sięgnięcie po zastosowany przez Brzeźewskiego motyw akcentowana przez autora kazania skromność niedoszłego burgrabiego sądeckiego. Aby udowodnić, że oliwka to najskromniejsze wśród drzew, barokowy kaznodzieja sparafrazował kilka wersetów z dziewiątego rozdziału Księgi Sędziów. Znajduje się tam przypowieść wygłoszona przez Jotama (Sdz 9,8–15). Wymierzona w Abimeleka bajka (tak ów fragment został nazwany w Biblii Tysiąclecia) opowiada o tym, że do oliwki przybyły inne drzewa, prosząc ją o objęcie panowania nad nimi, natomiast oliwka odmówiła, nie chcąc brać na siebie zaszczytu niebezpiecznego dla czystego sumienia.

Wydaje się, że głównym powodem, dla którego przedstawienie reprezentanta rodu Awdańców jako uszłego drzewka oliwnego można usprawiedliwić, jest fakt, że w symbolice religijnej już od starożytności oliwka oznaczała pokój. Dla Greków owo drzewo „było symbolem pokoju, przebaczenia i pojednania. To znaczenie wyraża również pokrewieństwo zachodzące między słowami *ἐλαία* – drzewo oliwne, owoc oliwki i *ἐλεέω* – współczuję, lituję się. [...] W Piśmie Świętym drzewo oliwne, wraz ze zbożem i winem, jest znakiem bezpieczeństwa i urodzaju pokoju. [...] Również człowieka sprawiedliwego porównuje się do urodzajnego drzewa oliwnego”⁶¹. Najmocniej podkreślana cecha charakteru Pucniewskiego pozwoliła zatem na wytłumaczenie użycia głównego motywu, wokół którego zbudowane jest kazanie. Samuel Brzeźewski postąpił więc jak wielu innych autorów mów barokowych. „Do analogii emblematycznych skłaniały kaznodziejów pewne założenia *artis praedicandi*, określające schemat budowy kazania podejmującego pewną myśl przewodnią, przywołującego przed wyobraźnię słuchaczy pewien pouczający przykład, który następnie omawiano w podstawowym tekście kazania z odwołaniem się do licznych egzemplów”⁶². Aby ów efekt uzyskać, kaznodzieja sięgnął nie tylko po zestawienie Pucniewskiego z oliwką, ale swobodnie przechodził do analogii z palmą. Oczywiście Brzeźewski zdawał sobie sprawę, iż chodzi o dwa różne gatunki drzew, lecz ważniejsze było dla niego, że palma chętnie była wykorzystywana jako symbol zwycięstwa oraz „jest obrazem życia w pełni łaski”⁶³, a także oznacza wytrwałość – do tej ostatniej cechy (wynikającej z uzasadnionego przekonania, że palma może rosnąć nawet

⁶¹ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 172–173.

⁶² J. Pelc, *Słowo i obraz...*, s. 204.

⁶³ D. Forstner, *op. cit.*, s. 175.

przez 300 lat) odwołał się na przykład Hieronim Bildziukiewicz w emblematycznej książce zatytułowanej *Divi tutelaris Patrii Casimiri insigne virtutum. Hieroglyphicis emblematum figuris adumbratum...*, gdzie zresztą umieszczono również emblemat rozpoczynający się od ilustracji ukazującej płonący krzak oliwny⁶⁴. Brak konsekwencji w przypisaniu Pucniewskiemu jednego symbolu jest zauważalny w całym utworze: kaznodzieja po prostu przechodzi od jednego zestawienia do drugiego, nie zaznaczając, że choć oba należą do jednej kategorii symboli⁶⁵, to mają odmienne desygnaty.

Skąd jednak w ogóle pomysł, by drzewo stało się znakiem człowieka? Twórca wskazał na kilka źródeł konceptu. Pierwszym z nich były przemyślenia Arystotelesa. Polski zakonnik zasugerował, że właśnie u greckiego filozofa natknąć się można na zestawienie ludzie – drzewa. Brzeźewski przywołał zatem skojarzenia: „Człowiek jest to jednym drzewem opacznym: a czemu? Bo poty drzewo żyje *vita planta*, póki mu dodaje ziemia wilgotności. Człowiek w toż: tak długo żyje, póki sie nie naruszy w nim *humidum radicale*, na którym żywot nasz zawisł”⁶⁶. Dalej kaznodzieja wskazuje na podobieństwo gałęzi do rąk i nóg, a korzeni do włosów. Najprawdopodobniej inspiracją do takiego zestawienia były fragmenty traktatu *O roślinach*, w którym padają między innymi takie słowa: „Kaźde drzewo ma też części, które wymieniliśmy i które są zdolne do wzrostu i powiększania się, jak korzeń, pędy, pnie i gałęzie. I one są podobne do tych członków ludzkich, które podtrzymują wszystkie inne członki”⁶⁷. Charakterystyczne zresztą, że uwagi Arystotelesa zestawiały rośliny głównie z organizmami zwierzęcymi, analogie do człowieka mają tu zaś charakter marginalny. W podobny sposób postępowali polscy pisarze tworzący gospodarskie encyklopedie lub dzieła przyrodoznawcze, na przykład Jakub Haur. Podobnie uczynił wcześniej Pietro Crescenzi (Krescentyn), autor *Opus ruralium commodorum libri XII*. W szesnastowiecznych tłumaczeniach tego dzieła na język polski mamy ciągłe sygnalizowanie podobieństw i różnic między drzewami

⁶⁴ Zob. T. Bernatowicz, „*Idea Principis Christiani*” w emblematyce około roku 1600. (Z badań nad recepcją tacytyzmu w Polsce), „Barok”, R. 3, 1996, z. 1 (5), s. 101, 115 i 116; zob. też J. Pelc, *Słowo i obraz...*, s. 157–158.

⁶⁵ O barokowych zestawieniach symboli, zawierających między innymi kategorię „drzewa”, zob. J. Sokołski, *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 83, 88.

⁶⁶ S. Brzeźewski, *Oliwa wdzięcznozdobnej zieloności...*, s. 11.

⁶⁷ Arystoteles, *O roślinach*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, przeł. A. Paciurek, L. Rejzner, P. Siwek, t. 4, Warszawa 1993, s. 351–352.

(tu: owocowymi) a zwierzętami, zaś brak porównań z ludźmi⁶⁸. Być może zresztą właśnie lektura *Opus ruralium* spowodowała, że Brzeżewski niemal utożsamiał zmarłego i z oliwką, i z palmą – w *O pomnożeniu i rozkrzewieniu wszelakich pożytków...* rozdział zatytułowany *O palmie* znalazł się zaraz po części nazwanej *O drzewie oliwnym*⁶⁹. Arystoteles natomiast (który przecież dostarczył Krescentynowi wielu informacji na temat fauny i flory), wypuklając analogie między ludźmi a rośliną, budował je w odmiennym „kierunku”, bo to wygląd człowieka pomagał w opisie roślin, a poza tym – nie zestawiał ciała ludzkiego z konkretnym gatunkiem drzewa.

Robili tak natomiast twórcy ksiąg biblijnych. Pismo Święte jest kolejnym dziełem, w którym Brzeżewski znalazł przykłady pozwalające na ukazanie ludzi pod postacią krzewów czy drzew. Sięgając po nie, zastosował tradycyjną, choć w XVII wieku już niejedyną, metodę interpretowania Biblii, a więc alegoryzację. Zakładała ona, że poza sensem dosłownym, w postaciach czy wydarzeniach opisanych w księgach biblijnych można doszukać się sensu mistycznego. „Istotą sensu duchowego jest więc dwupłaszczyznowość semiotyczna znaków alegorycznych [...]. Oznacza to, że nośnikiem znaczenia są nie znaki języka (słowa), ale ich desygnaty («same rzeczy»)”⁷⁰. Egzegeci tłumaczyli przekaz biblijny, mając na uwadze polisemiczność tego samego zjawiska czy przedmiotu: „nośnikiem sensu duchowego może być nie tylko zdarzenie lub osoba [...], ale także zwierzę [...], miejsce [...], liczba [...], czyn lub epizod”⁷¹, wreszcie roślina, w tym – drzewo. Samuel Brzeżewski w swoich kazaniach sięgał po ten typ lektury Pisma Świętego, dlatego oświadczył: „Widzę ja w Piśmie, tak starozakonnym, jako też i nowozakonnym, miejsc wiele, gdzie nam przez rozliczne drzewka, kwiaty i planty Duch Święty wymalował człowieka z jego doskonałościami, których miejsc aż tu nie potrzebna wszystkich wspominać, jedno tylko i drugie powolnościom waszym wymienię”⁷². Owe „miejsca [...] jedno i drugie” to zwłaszcza psalmy, w których Dawid „pod imprezą palmy wystawił nam cnotliwego człowieka”⁷³ (Ps 91) oraz Księga Jeremiasza, gdzie istota ludzka oddana jest za pomocą „jednej, obfitej, pięknej, rodzajnej, nader ozdobnej

⁶⁸ Zob. P. Crescentyn, *O pomnożeniu i rozkrzewieniu wszelakich pożytków ksiąg dwójenaście*, Kraków 1571, s. 49–54.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 434–443.

⁷⁰ W. Pawlak, *op. cit.*, s. 197.

⁷¹ *Ibidem*, s. 199.

⁷² S. Brzeżewski, *Oliwa wdzięcznoozdobnej zieloności...*, s. 12.

⁷³ *Ibidem*.

oliwy⁷⁴. Właśnie w księdze proroka pojawiło się (zapowiadane już) połączenie dwóch symboli: oliwki i głosu spalającego to drzewko. W różnych źródłach Brzeżewski poszukiwał wyjaśnienia, czym jest ów głos, a raczej – kto go z siebie wydawał. Przyjmując za św. Antonim Padewskim, iż drzewo oliwne to „natura ludzka”⁷⁵, uznał, iż wszystko, co ową naturę niszczy, musi być powiązane ze złem. Za przedstawiciela tej sfery uznał biblijnego lwa. Brzeżewski wiedział, że król zwierząt ma w Piśmie Świętym bardzo różnorodne konotacje. „Dla chrześcijanina lew był przede wszystkim symbolem Chrystusa, ale także św. Marka Ewangelisty, niekiedy zaś szatana. Nadal też obowiązywały niektóre jego wcześniejsze, przedchrześcijańskie znaczenia. Symbolizował więc siłę, potęgę i władzę królewską”⁷⁶. Owa polisemiczność wymagała zatem odniesienia się do kontekstu, w jakim sięgano po motyw. Dla Brzeżewskiego nie ulegało wątpliwości, iż lwa wolno utożsamiać ze śmiercią, i uzasadnił to następująco: „Cóż śmierć lwem nazywam? Nie od rzeczy, słuchaczu, bo jako lew [...] każdemu śmieie weźrzy w oczy, żadnego się nie lęka [...]. Tak właśnie śmierć każdego przestraszy, żaden się jej, by też najpotężniejszy kawaler, nie oprze”⁷⁷. Dodatkowym argumentem za stwierdzeniem, że głos niszczący oliwkę wydobywa z siebie lew, była możliwość nawiązania do motywów heraldycznych. W kazaniach pogrzebowych okazywało się to niemal normą, ale Brzeżewski z tej okazji korzystał w stopniu umiarkowanym (bo przecież jego kazanie nie zostało zbudowane na zasadzie dokładnej analizy figury heraldycznej, co stosowało wielu innych kaznodziejów). Stało się tak, mimo że „Wykorzystanie herbu jako obrazu, ikonu, mogło być wcześniejsze niż korzystanie z innych znaków alegorycznych. Po pierwsze dlatego, że herb [...] był jedną z najbardziej eksponowanych dekoracji w obrzędzie pogrzebowym. Autor kazania, nawiązując do herbu, mówił o tym, co słuchacze mieli przed oczyma. Po drugie, znajdował się on również po drugiej stronie karty tytułowej niemal wszystkich kazań pogrzebowych”⁷⁸ – w *Oliwie wdzięcznozdobnej zieloności...* wydawca nie zamieścił herbu Jerzego Pucniewskiego.

Niewykluczone, że po części powodem, dla którego kaznodzieja okazał się wstrzemięźliwy w wykorzystywaniu motywów heraldycznych, był dość

⁷⁴ *Ibidem*, s. 14.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 15.

⁷⁶ J. Sokolski, *Barokowa księga natury...*, s. 47. Zob. też s. 49, 55.

⁷⁷ S. Brzeżewski, *Oliwa wdzięcznozdobnej zieloności...*, s. 19.

⁷⁸ A. Nowicka-Struska, *op. cit.*, s. 125–126.

nikły „potencjał” herbu Habdank: stylizowana litera „W” ma niewielkie możliwości do inspirowania twórców⁷⁹. Z tej przyczyny autor mowy sięgnął po motywy widoczne na godłach innych herbów. Najpierw zaznaczył on, iż lew potrafi przeskoczyć każdy mur, i dodał: „Ten lew, który przez mury w klejnocie jego przeskakujący się pokazuje”⁸⁰. Jednak ani klejnot, ani tarcza herbu Pucniewskiego (a także – Stanisławskich) nie zawierały motywu muru, a tylko – lwa⁸¹. Następnie, gdy chciał podkreślić cierpienia, jakich doznał Pucniewski za życia, uznał, iż dobrze je symbolizuje krzyż, który według kaznodziei „jest herbem właściwym każdego prawdziwego człowieka chrześcijańskiego”⁸². By móc sięgnąć po ów motyw, wcześniej autor mowy zapytywał: „A to co są za krzyże, które w ojczystych jego klejnotach, już to w Jastrzębcach, już w Belinie widzę? Podobno to te klejnoty były z dawna praktykami, że go Pan Bóg nie inszą drogą chciał zaprowadzić do nieba, tylko przez krzyże”⁸³. W obu wymienionych herbach pojawiają się rzeczywiście różne formy krzyża (także w postaci miecza), zresztą „Gloger wyliczył, że w herbach polskich [...] jest [...] krzyżów 23”⁸⁴. W Habdanku jednak tego znaku nie ma i stąd konieczność odwołania się do „ojczystych [...] klejnotów”, a więc godła lub korony herbu któregoś z przodków (chyba „po kądzieli”).

O tym, że doborem symbolów pomagających przedstawić sylwetkę zmarłego nie rządził przypadek, świadczą dość liczne uwagi o charakterze autotematycznym. Tego typu przejawy samoświadomości twórczej nie były częste w wystąpieniach kaznodziejów, więc należy je uznać za istotne wypowiedzi objaśniające proces „budowania” dzieła. Brzeżewski wytłumaczył (poświęciwszy temu niemal całą stronę tekstu), z jakiej przyczyny w ogóle potrzeba sięgać po takie środki, jak symbole i alegorie. Pisał: „A to wszystko dlatego, że rozum nasz tak srodze w siłach swoich przez grzech jest nawątlony, że też nie może prędzej przyść do poznania rzeczy każdej, jako w ten czas, kiedy mu ją pod jakim emblematem lub imprezą, lub

⁷⁹ Można to sprawdzić choćby w *Pocztce herbów* Wacława Potockiego, gdzie wszystkie utwory nawiązują do historii walki rycerza Skuby z niemieckim wojem, a żaden nie zajął się wyglądem godła, klejnotu i korony herbu Habdank.

⁸⁰ S. Brzeżewski, *Oliwa wdzięcznoo zdobnej zieloności...*, s. 18.

⁸¹ Łączenie motywów lwa i muru obecne jest w godle Prawdzc.

⁸² *Ibidem*, s. 20.

⁸³ *Ibidem*, s. 21.

⁸⁴ A. Brückner, *Herb*, [w:] idem, *Encyklopedia staropolska*, t. I, Warszawa 1990, s. 424.

obrazem wystawisz”⁸⁵. Krakowski kaznodzieja dał więc radę dotyczącą konieczności sięgania po plastyczne znaki bliską opinią, którą na temat możliwości epistemologicznych człowieka przedstawił św. Paweł w I Liście do Koryntian, stwierdzając, że na razie widzimy rzeczywistość tylko jak nieco rozmazane odbicia w zwierciadle. Istotne, iż autor *Oliwy wdzięcznozdobnej zieloności...* wspierał się również autorytetami pogan – najważniejszym w tej dziedzinie był „herst filozofów subtelny, [...] Arystoteles”, wyjaśniający przyczyny, dla których nie o wszystkim można wprost: „Chcesz przebieżać własność jakiej natury, chcesz zrozumieć jej właściwe przymioty, zabaw się pierwej około niej w koncepcie, wystawiaj ją sobie abo pod tym, albo pod owym wymyślonym obrazem”⁸⁶. Te uwagi bliskie są rozważaniom poświęconym źródłom emblematyki. Była już o nich mowa, wspomniano również o filiacjach między różnymi gatunkami korzystającymi z symboliki (ikonami, stemmatami, hieroglifikami, epigramatami, bajkami itp.)⁸⁷. Owe związki międzygatunkowe owocowały na przykład problemami z terminologią. Problemy te, a raczej brak przywiązywania szczególnej wagi do stosowania określonych nazw w odniesieniu do danej formy genologicznej, widać też w kazaniu Brzeżewskiego. Oto niepełna lista użytych przez niego określeń: „A stąd pokażę, kiedy pod hieroglifikiem oliwy do starożytnego klejnotu jego przydanym”, „zacnych dzieła mężów pod rozmaitymi figurami rozlicznych prawie rzeczy, które [...] adumbrowano, malowano i [...] wystawiono”, dzieła [...] rozmaitymi emblematami figurowały”, „człowieka hieroglifikował”, „wymalował człowieka”, „wykonterfektował człowieka sprawiedliwego Dawid święty pod hieroglifikiem palmy”, „Dawid święty pod hieroglifikiem palmy wystawił nam człowieka cnotliwego, ale i sam Pan Bóg [...] odmalował nam pod rytrakiem oliwy zielonej”, „wyraziłem pod hieroglifikiem”, „ale się to ma rozumieć pod metaforą”, „według alegoryje to miejsce eksplikuję”, „Tassus symbolista wymalował”, „Krzyż Święty jest herbem”, „między wiewa znaków”, „Pamiętam [...] takie emblemma”⁸⁸ i tym podobne. Zestaw ów poświadcza brak teoretycznoliterackiej ortodoksji u autora *Oliwy wdzięcznozdobnej zieloności...*,

⁸⁵ S. Brzeżewski, *Oliwa wdzięcznozdobnej zieloności...*, s. 11.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Zob. J. Pelc, *Słowo i obraz...*, s. 46 i n.; J. Sokolski, *Wstęp*, [w:] Horapollon, *Hieroglify*, przeł. J. Krocak, Wrocław 2003, s. 27–29.

⁸⁸ S. Brzeżewski, *Oliwa wdzięcznozdobnej zieloności...*, s. 10 i n. (wyróżnienia w tekście – D.D.).

ale może odzwierciedlać powszechną praktykę. Widać ją choćby w twórczości siedemnastowiecznych polskich karmelitów, na przykład „Aleksander od Jezusa posługiwał się wymiennie terminami «hieroglifik, symbol, *impresa*» [...], choć, co dość zaskakujące i interesujące – nie używał terminu «emblemata». Był on jednak czytelnikiem Petrasancty [to jest Silvestra Petrasancty, autora *De Symbolis heroicis*, dzieła wydanego w 1634 roku w Amsterdamie – przyp. D.D.], który nie rozróżniał tych określeń zupełnie, a oprócz tego kodyfikacja gatunkowa nie była w owym czasie zakończona”⁸⁹. Między innymi z tej ostatniej przyczyny nazwy poszczególnych gatunków literackich stosowane bywały w kontekstach, w których wychodziły poza podstawowe znaczenie. Widać to na przykład w utworach Wacława Potockiego, który wyrazu „bajka” lub „baja” rzadziej używał wtedy, gdy chciał wskazać na przynależność genologiczną utworu, a częściej wówczas, kiedy pragnął (zazwyczaj z intencją krytyczną) zauważyć, że tekst mówi o rzeczach nieprawdziwych. Samuel Brzeźewski postępuje w tym zakresie podobnie jak wielu innych kaznodziejów. „Święcki na przykład pisze o tym, że ksiądz zobaczył jasność nad kaplicą z cudownym obrazem, i natychmiast porównuje tę sytuację do «symbolisty», który narysował Jutrzenkę z różanym wieńcem wśród chmur i dał lemmę «Inter nebulas clarior». [...] B. Gutowski traktuje gałązkę w dziobie gołębiczy Noego jako hieroglifik. Fatalistyczne wizje Horna w *Oblężeniu Jasnej Góry*... noszą też charakter emblematyczny – symboliczne przepowiednie wyryte są na dwu słupach”⁹⁰. Elementami łączącymi wymienione terminy są: poczucie, że określają one sytuację, gdy tekst „nadbudowuje” fabułę, by wyjaśnić prawdziwe znaczenie postaci czy sytuacji, a także świadomość, że należy to robić, odwołując się do obrazu, dzięki któremu w sposób plastyczny przekazać się (nie tylko mało wykształconym odbiorcom) sens wypowiedzi. Ponieważ w XVII wieku służyły takim celom zwłaszcza emblematy oraz gatunki o podobnym charakterze, więc pisarze, wśród nich także kaznodzieje, swoje myśli wyrażali za pomocą konceptów.

Dążenie do plastyczności, która powinna pomóc w wypełnieniu parenetycznej funkcji mowy kościelnej, jest dostrzegalne we wszystkich trzech kazaniach Samuela Brzeźewskiego. Na różne sposoby starał się trafić do wyobraźni odbiorców. Zdarzało się mu niekiedy balansować na granicy dobrego smaku i objawiać gust sarmacki. Zresztą trzeba dodać, że chyba

⁸⁹ A. Nowicka-Struska, *op. cit.*, s. 150.

⁹⁰ J.T. Maciuszko, *op. cit.*, s. 278.

żaden z barokowych kaznodziejów nie uniknął pokusy wynalezienia takiego konceptu, na który nikt dotąd nie wpadł. Dla Brzeźewskiego Jezus był „smacznym pasztecikiem”, dla Potockiego Chrystus cierpiał niby pieczeń na rożnie, dla Rychlewicza hostia ma smak marcepana⁹¹... W *Oliwie wdzięcznozdobnej zieloności*... takich zestawień nie ma. Chwaląc zmarłego, autor wprawdzie zdecydował się wyszukać nieoczywiste skojarzenie Pucniewskiego z drzewem, ale w logiczny sposób uzasadniał owo zestawienie. Przypomnieć należy, iż aby przeprowadzić wywód, dopuszczał się pewnych nadinterpretacji: zapewne świadomy był tego, że Arystoteles tylko na zasadzie przygodnej wzmianki porównywał człowieka z rośliną, lecz prawdą jest, że argumentów Brzeźewski poszukiwał w Biblii, a ta w kilku miejscach jednoznacznie pozwala na poszukiwanie analogii między człowiekiem a rośliną, poza tym alegoryzacja jako metoda czytania Pisma wręcz do tego typu skojarzeń zachęcała. Prawdopodobnie niewiedza natomiast spowodowała, iż przedstawiając symbolicznie śmierć pod postacią miecza, kaznodzieja dodał, że jest to ostrze potrafiące przeciąć każdy węzeł, podobnie jak broń użyta przez Aleksandra Wielkiego: opowieść o Macedończyku znali wszyscy, ale Brzeźewski dodał do niej informację, iż miecz po śmierci Aleksandra zabrał do swego skarbcza nie kto inny jak król Midas (rządzący Frygią, na terenie której znajdowała się miejscowość Gordios, wiele wieków wcześniej, zanim przybył tam syn Filipa).

Reasumując, Samuel Brzeźewski w jedynym znanym jego kazaniu pogrzebowym odwołał się do praktyki w kaznodziejstwie barokowym powszechnej. Pragnął poruszyć odbiorców, co z kolei wynikało z chęci pouczenia w taki sposób, by zostało ono zapamiętane. Z tego względu zdecydował się na mowę, w której sięgając do symboliki obecnej w emblematkach – znanych mu między innymi z Paradina – i opierając się na licznych autorytetach, przedstawił Jerzego Pucniewskiego, postać skądinąd niezbyt znaną, jako wspaniałego chrześcijanina, żyjącego tak, by uspokajać zamęt jak oliwa rozlana na wzburzoną wodę i wskazywać drogę do nieba.

⁹¹ Zob. W. Pawlak, *op. cit.*, s. 143.

Summary

Samuel Brzeźewski was a Baroque, nowadays forgotten, preacher. There are three sermons hold as his testimony. First two sermons refer to Marian theme; the last one (dated on 1645) is a funeral homily. *Oliwa wdzięcznoozdobnej zieloności przysadzonej [...] na kazaniu przy pogrzebie [...] Gerzego Pucniewskiego* is dedicated to a nobleman, Pucniewski. He came from Minor Poland, Abdank Coat of Arms and remained practically an unknown figure. In order to present Pucniewski as a Christian role model, Brzeźewski used a very popular device, symbolism. He intended to create an unconventional as well as memorable picture for his audience. The author compared (referring to the works by Aristotle and verses from the Bible) the man with an olive tree and a palm tree in order to show his humility and piety. Brzeźewski used this symbolism on purpose. He argued that it is important for an imperfect human mind to portray things using symbols and concepts to understand the meaning. Connecting didacticism and mnemonic, the preacher referred to funeral vocabulary. The number of terms shows similarities between genres. This method was not a novelty in the XVIIth century. However it was not always followed with deep understanding of the literary theory. It was more important to create a visual comparison and analogies. Taking this into account, one may state that Brzeźewski's sermons are fairly conventional, yet show author's eloquence.

MICHAŁ KURAN (Uniwersytet Łódzki, Łódź)

OBRAZ I SŁOWO W KAZANIU
ALEKSANDRA DUBOWICZA POD TYTUŁEM
*WYPRAWIENIE OSOBY... UPAMIĘTNIAJĄCYM POSTAĆ
JANUSZA SKUMINA TYSZKIEWICZA*

In imagine ergo pertransit homo.
W obrazie zaiste przechodzi człowiek¹.
Ps 39(38),7

Cel pracy stanowi przedstawienie roli, którą różne formy myślenia piktoralnego, w tym szczególnie emblematycznego, odgrywały w kaznodziejstwie pogrzebowym. Dokona się go na przykładzie oracji unickiego mówcy Aleksandra Dubowicza² pod tytułem *Wyprawienie osoby, którą od Boga wziął i na theatrum świata szczęśliwie odprawił... Janusz Skumin Tyszkiewicz...*³. W kazaniu znajdujemy konceptualny emblematyczny program, który organizuje cały tekst mowy, skonstruowanej w nawiązaniu do ilustracji przedstawiającej głównego bohatera (il. 1). Kazanie jest świadec-

¹ A. Dubowicz, *Wyprawienie osoby, którą od Boga wziął i na theatrum świata szczęśliwie odprawił Jaśnie Wielmożny Jego Mość Pan Janusz Skumin Tyszkiewicz... Wystawione w Wilnie w Cerkwi S. Trójce Ojców Bazylianów Unitów, w roku 1642, Oktobra 24 dnia*, [Wilno 1642], k. B.

² Zob. J. Skruतेń ZSBW, *Dubowicz Aleksy*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 436–437.

³ Zob. M. Kuran, *Mecenat kulturalny Janusza Skumina Tyszkiewicza. Aspekt wizualny druków naukowych i okolicznościowych*, „Dailės Istorijos Studijos” 2010, t. 4: *Socialinių tapatumų reprezentacijos. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, s. 69–71.

twem wzrostu znaczenia symbiozy obrazu i słowa w uroczystościach pogrzebowych i stanowiących ich upamiętnienie wydaniach mów⁴.

Godna przybliżenia wydaje się sama postać zmarłego. Janusz Skumin Tyszkiewicz herbu Leliwa (ok. 1572–1642), był synem Teodora i Katarzyny z Lackich. Nauki pobierał w Heidelbergu (pod kierunkiem Daniela Tossanusa) i Bazylei. W roku 1595 poślubił Barbarę Naruszewicównę herbu Wadwicz (ok. 1580–1627), córkę Stanisława, kasztelana smoleńskiego. Małżonkowie doczekali się jedynie córki, Katarzyny Eugenii, która w roku 1627 poślubiła Janusza Wiśniowieckiego (1598–1636). Tyszkiewicz od roku 1607 brał udział w życiu politycznym jako poseł na sejmy, pisarz wielki litewski, wojewoda mściśławski (od 1621), trocki (od 1626) i wileński (od 1640). Patronował unickiemu ośrodkowi działającemu przy cerkwi pod wezwaniem Świętej Trójcy w Wilnie (gdzie został pochowany). Napisał dwa dzieła na temat spraw wyznaniowych i diariusz z pobytu w Szwecji w roku 1625. Tyszkiewicz należał do otoczenia króla Zygmunta III Wazy, który dużo czasu spędzał w Wilnie. Wojewoda prowadził królewskie sprawy szwedzkie. Jako mecenas sztuki i nauki patronował przedsięwzięciom wydawniczym w Wilnie i w Krakowie⁵.

Uwagi na temat związków kaznodziejstwa z emblematyką znajdujemy w pracach literaturoznawców zajmujących się oboma gatunkami⁶. Bardzo cenne są także ustalenia historyków sztuki badających ilustracje w dawnej książce oraz organizację przestrzeni okazjonalnej dawnych uroczystości i udział w tych programach składnika literackiego⁷.

⁴ Związki te dostrzegamy także w innych publikacjach okazjonalnych, które powstały z inspiracji i w kręgu rodziny Janusza Skumina Tyszkiewicza. O samej osobie litewskiego magnata, jak też jego mecenacie zob. *ibidem*, s. 69–104. Zob. też omówienie zbioru emblematów i tekstów odwołujących się do symboliki heraldycznej oraz zaręczynowej w kontekście historii nieszczęśliwych zaręczyn córki Janusza S. Tyszkiewicza, Katarzyny Eugenii: M. Kuran, *Druk Eustachego Droczyłowskiego z okazji zaręczyn Rakowskiego i Tyszkiewiczówny (u genezy „Księcia Wiśniowieckiego Janusza” Samuela Twardowskiego)*, „Akapit” 2006, t. 1, s. 11–20.

⁵ Zob. idem, *Mecenat kulturalny Janusza Skumina Tyszkiewicza...*, s. 69–71.

⁶ Zob. D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992, s. 121–154; J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 204–209; M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych onajach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 1999, s. 285–286, przyp. 31, s. 463, 561–562.

⁷ Zob. J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 226–256; J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, cz. 2: *Problematyka stylistyczno-formalna polskiej panegirycznej ilustracji książko-*



Il. 1. A. Dubowicz, *Wyprawienie osoby, którą od Boga wziął... Janusz Skumin Tyszkiewicz wojewoda wileński...*, Wilno 1642. Biblioteka XX Czartoryskich, sygn. Paneg. 1487

wej, Katowice 2005, uwagi na temat *Wyprawienia osoby* A. Dubowicza, s. 46–47, 56, 222, 236; M. Jarczykowa, *Obrazy utrwalone słowem. Siedemnastowieczna literatura okazjonalna w drukowanych kazaniach pogrzebowych oraz w przekazach rękopiśmiennych*, „Dailės Istorijos Studijos” 2010, t. 4, s. 105–120.

Początków powiązań kaznodziejstwa pogrzebowego z emblematyką doszukiwała się Dobrosława Platt w trzech pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku. Wyrażały się one obecnością emblematu w przestrzeni okazjonalnej jako elementu dekoracyjnego uświetniającego uroczystości funeralne. Badaczka uznała, że na pojawienie się kazań emblematycznych wpłynęła praktyka stosowana w postyllografii⁸. Janusz Pelc określił ją mianem preemblematycznej, podając za przykład schemat budowy kazania w *Postylli* Mikołaja Reja⁹: „po nagłówkach, określających dzień i temat kazania, a przed ryciną, pełną perykopą i komentarzem występowały motta, ujmujące lapidarność ryciny, perykopy i komentarza, a więc spełniające funkcję inskrypcji w emblematyce”¹⁰. Platt podkreśliła, co potwierdził Pelc¹¹, że emblematy, współistniejąc początkowo ze stemmatami, wywarły na ich kształt znaczący wpływ. Doszło do upowszechnienia się konstrukcji stemmatu realizowanej na wzór trójczłonowej struktury emblematu. Zwraca uwagę miejsce stemmatu w drukach kazań pogrzebowych z przełomu XVI i XVII w. Umieszczano je zazwyczaj na odwrocie karty tytułowej.

Innym czynnikiem, który umożliwił rozpowszechnienie się emblematyki w kaznodziejstwie, było przyzwolenie na alegoryzację przedstawień, mających jak najlepiej służyć sztuce pamięci, jak też czynić abstrakcyjne pojęcia konkretem poprzez nadanie im widzialnego kształtu. Ponadto alegoria upowszechniała się jako metoda interpretacji Biblii, a od początku XVII wieku służyła też przedstawieniu cnót postaci portretowanej w kazaniu pogrzebowym¹².

Według Platt Fabian Birkowski w mowach upamiętniających pogrzeby Bartłomieja Nowodworskiego (*Krzyż kawalerski...*, 1624) oraz Zygmunta III Wazy i królowej Konstancji (*Kwiaty koron królewskich...*, 1633) pierwszy posłużył się alegorią konsekwentnie porządkującą teksty kazań, dzięki czemu uzyskały one budowę emblematyczną (pierwszy typ kazań)¹³. Po herb jako ikon miał pierwszy sięgnąć Bonawentura Czarliński w kazaniu upamiętniającym jeden z pogrzebów Jana Karola Chodkiewicza (Ostróg

⁸ Zob. D. Platt, *op. cit.*, s. 122.

⁹ Zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 204.

¹⁰ D. Platt, *op. cit.*, s. 122.

¹¹ Zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 309–310.

¹² Zob. D. Platt, *op. cit.*, s. 124–125.

¹³ *Ibidem*, s. 131.

1622)¹⁴. W jego ślady poszedł już w 1624 roku Mateusz Bembus (odwołał się do herbu Łódzia Opalińskich), korzystając wszakże z doświadczeń Piotra Skargi¹⁵ (drugi typ kazań). Platt podkreśliła, że wyzyskanie obrazu herbowego było łatwe, ponieważ był on dobrze wyeksponowanym elementem dekoracyjnym należącym do obrzędu pogrzebowego, a później, jak wspomniano, stanowił rzucający się w oczy element drukowanej oracji. Badaczka przypisała poszczególne składniki struktury kazania elementom emblematu: motto = inskrypcja, obraz = herb, subskrypcja = „analiza obrazu i motta w powiązaniu z cechami bohatera pochwały”¹⁶. Trzeci typ kazań to takie, w których alegorię ujawnia się już w tytule, nawiązując zarazem do symboliki herbu zmarłego. Tego typu strukturę zidentyfikowała Platt w cyklu oracji Jakuba Olszewskiego wygłoszonych w Wilnie po śmierci Zygmunta III Wazy, *Snopek Najjaśniejszego Zygmunta III króla polskiego i szwedzkiego...* (Wilno 1632)¹⁷. W kazaniu pogrzebowym Olszewskiego upamiętniającym Samuela Paca (Wilno 1627) autor odszedł od wykorzystania herbu jako elementu konstruującego alegorię emblematyczną. Wykorzystał do tego celu cytaty z Księgi Machabejskiej opisujący mauzoleum ku czci Jonaty. Olszewski utożsamiał postać biblijną z Pacem, by dalej jego zasługi oraz cnoty całego rodu opisywać jako elementy mnemonicznej budowli¹⁸. Badaczka opisała jeszcze jeden typ kazania na przykładzie mów Augustyna Wituńskiego. Już w tytule zapowiadał mówca wprowadzenie alegorii. Przykładem kazanie *Wiecznej woniej róża Nowem ogrodem żalu otoczona* (Lublin 1637), w którym tytułowy przedmiot (róża, kamień, pierścień) obudowywał Wituński znaczeniami, odnosząc następnie cnoty do cech zmarłej osoby. Motto stanowi tu inskrypcję, zaś interpretacja obrazu i motta pełnią rolę subskrypcji¹⁹.

Zauważyć należy, iż dość znaczna część przykładów przywołanych przez Platt związana jest z Litwą i Wilnem. Kazania upamiętniają pogrzeby magnatów litewskich (Jan Karol Chodkiewicz, Samuel Pac, Bazyli Kopeć,

¹⁴ O postaci J.K. Chodkiewicza w kazaniach pogrzebowych, jak też wykaz kolejnych jego pogrzebów zob. M. Kuran, *Jan Karol Chodkiewicz – przykład wizerunku starca w oracjach pogrzebowych*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 125–145.

¹⁵ D. Platt, *op. cit.*, s. 131–141.

¹⁶ *Ibidem*, s. 135.

¹⁷ *Ibidem*, s. 141–145.

¹⁸ *Ibidem*, s. 147–148.

¹⁹ *Ibidem*, s. 149–151.

Krzysztof Wiesiołowski), są głoszone w Wilnie (Jakub Olszewski), sporadycznie tam drukowane (Olszewski). Nieco już słabiej wypadają związki z Krakowem (Birkowski, Bembus), chyba że brać pod uwagę miejsce druku. Nasuwa się przypuszczenie, że moda, czy też zapotrzebowanie, na tego typu kompozycje zrodziła się wśród możliwych wywodzących się z Wielkiego Księstwa Litewskiego²⁰. Upowszechniła się ona także w Koronie w drugiej połowie XVII wieku²¹.

W utworach funeralnych, które powstały w kręgu rodzinnym Tyszkiewicza, odnaleźć można świadectwa przemian, jakie następowały na wczesnym etapie rozwoju związków kultury emblematu z piśmiennictwem okolicznościowym. W zbiorze upamiętniającym Teodora Tyszkiewicza pod tytułem *Monumentum virtuti meritissimae...*²² umieszczono wypowiedzi wielu osób (wywodzących się z kręgu Akademii Wileńskiej). Zebranych tam utworom nadano różnorodne formy literackie²³. Natomiast do edycji *Kazania na pogrzebie... Barbary Naruszewiczówny...*²⁴ oraz *Wyprawienia osoby...* zostały włączone werbalno-obrazowe kompozycje stanowiące odpis dekoracji, które brały udział w przestrzeni okazjonalnej. Zatem pogrzebowe elogia włączone zostały do drukowanej wersji kazania. W edycji *Kazania na pogrzebie... Barbary Naruszewiczówny...* rozpisane na dwóch kartach trzy tablice poprzedza informacja *Do czytelnika* niepozostawiająca wątpliwości co do genezy i pierwotnej funkcji załączonych dalej obrazu i tekstu, jak też poprzedzającej je oracji:

Uważając, łaskawy czytelniku, iż na różne odległe miejsca to kazanie snadnie przeniesione i rozesłane być może, a epitafium tej zacnej i pobożnej Paniej od

²⁰ Zob. miejsca druku publikacji zawierających ryciny wykorzystywane w drukach okolicznościowych (kazaniach pogrzebowych) – J. Bednarska, *op. cit.*, s. 272–273, poz. 131–139. Zaznaczyć należy, że badaczka nie uwzględniła obrazów stanowiących część stemmatów herbowych. Zob. też J. Liškevičienė, *Mundus emblematum: XVII a. Vilniaus spaudinių iliustracijos*, Vilnius 2005, s. 183–235; eadem, *XVI–XVIII amžiaus knygu grafika: Herbai suosiuose Lietuvos spaudiniuose*, Vilnius 1998; J. Niedźwiedz, *Niesmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII–XVIII wieku*, Kraków 2003.

²¹ Zob. publikacje, które przywołał J. Pelc, *op. cit.*, s. 323–329.

²² *Monumentum virtuti meritissimae Perillustris et Magnifici Herois D. Theodori Tyszkiewicz Skumin... Solamen Paternae Virtutis Haeredi... D. Ianusso Tyszkiewicz Skumin*, Vilnae [1618], k. tytułowa verso.

²³ Zob. M. Kuran, *Mecenat kulturalny Janusza Skumina Tyszkiewicza...*, s. 73–74.

²⁴ J. Dubowicz, *Kazanie na pogrzebie Jaśnie Wielmożnej Paniej Jej M. Paniej Barbary Naruszewiczówny Januszowej Skuminowej Tyszkiewiczowej...*, [Wilno 1627].

żałosnego Małżonka napisane i wystawione w Wilnie, tylko w kaplicy jej osta-
wać musi, nie każdego wiadomości dojdzie; za słuszną i potrzebną rozumiałem
je na końcu położyć²⁵.

Informacja zwraca uwagę na jeden z celów drukowania oracji pogrze-
bowych. Egzemplarze mają zostać rozprowadzone wśród bliżej nieokreślonych odbiorców. Tak jak oracja godna utrwalenia i rozpowszechnienia jest, zdaniem wydawcy, pikturalna i werbalna część *castrum doloris*. Tym bardziej godna, że tekst napisany został przez samego męża zmarłej, Janusza Skumina Tyszkiewicza. Treść elogium ma przybliżyć czytelnikom werbalną i wizualną warstwę uroczystości.

Również kazanie pod tytułem *Wyprawienie osoby...* dopełniają elogia, które, z uwagi na układ tekstu, należałoby postrzegać jako okolicznościowe tablice wchodzące w skład *castrum doloris*²⁶. W przeciwieństwie do *Kazania na pogrzebie... Barbary Naruszewiczówny...* nie zostały jednak zapowiedziane ani skomentowane. Nie znajdujemy na nich przedstawień pikturalnych, zawierają sam tekst. Z uwagi jednak na swą prymarną funkcję – przynależność do *castrum doloris* – należy je umieścić w kręgu problematyki emblematycznej, gdyż organizowały przestrzeń okazjonalną, oddziałując na uczestników pogrzebu, przypominając im o nieuchronnym rozrachunku człowieka ze światem, konieczności pożegnania z zaszczytami, rodziną i wszystkimi składnikami życia doczesnego. Śmierć Tyszkiewicza i jego ostatnia droga miały skłonić uczestników pogrzebu do refleksji nad własnym życiem.

Oddziaływanie na uczestników obrzędów pogrzebowych, jak też na późniejszych czytelników, poprzez przywołanie obrazów i ich dalszy alegoryczny wykład ujawnia się w samych oracjach pogrzebowych. Nie zawsze spotykamy się z kompletnymi strukturami emblematycznymi, uderza jednak dążenie do opisywania świata poprzez unaoczniające odwołanie do obrazu czerpanego z bliskiego ludzkiej percepcji kręgu przedmiotów bądź sytuacji modelowych utrwalonych w świadomości z uwagi na ich powszechną znajomość i szczególne znaczenie w świecie znaków kulturowych (ich źródłami są najczęściej Biblia i mitologia).

W *Kazaniu na pogrzebie... Barbary Naruszewiczówny...* źródłem konceptów emblematycznych jest motto, zwłaszcza jego pierwsza część: „Płacz

²⁵ J. Dubowicz, *Kazanie na pogrzebie...*, k. E2v.

²⁶ Zob. też J.A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 240, 252.

nad umarłym, bo ustała światłość jego; mało płacz nad umarłym, abo-
wiem odpoczął” (k. A4; Mdr 22,10a–11). Mówca wykorzystuje możliwo-
ści, jakie niesie z sobą wpisana w cytat biblijny antyteza. Motto kazania
to punkt wyjścia, z którego rozwinię się zespół obrazów alegorycznych.
Chodzi o słowa: „ustała światłość jego”. Pierwsze sygnały alegorycznego
myślenia o życiu jako świetle wprowadził Jan Dubowicz, przywołując
opowieść o wskrzeszeniu Łazarza. Następująco oznaczył elementy biorące
udział w emblematycznej alegorii, interpretując Janową relację: życie to
pochodnia, śmierć to wiatr, świat to lichtarz, ciało to ogarek – „Łazarz jako
pochodnia wiatrem śmierci ugaszona i z lichtarza żyjących wypadła była,
który to niedogarek w nozdrzach ludzkich już był począł czwartego dnia
swąd czynić” (k. B2). W laudacyjnym opisie cnót wyzyskał Jan Dubowicz
obraz świecy dającej światło i stojącej na lichtarzu. Świeca oznacza Naru-
szewiczównę, natomiast lichtarz to dom Naruszewiczów.

Funkcję inskrypcji pełnią słowa zaczerpnięte z Księgi Mądrości: „*Lucer-
na splendens super candelabrum sanctum. Mulier sancta et pudorata* – Świeca
świecząca na lichtarzu świętym niewiasta święta i wstydliva” (k. B2v; Mdr
26,18a,22a). Pochwałę cnót Tyszkiewiczowej wieńczy, zarazem stanowiąc
przejsięcie ku konsolacji, przypomnienie emblematycznej analogii między
postacią zmarłej a świecą i lampą: „Jasna ta światłość, o którejśmy dotąd
mówili i którąśmy świecą na lichtarzu wystawioną i lampą nazwali gora-
jącą, przyczyną nam była płaczu naszego” (k. D). Przywołanie obu tych
odniesień świadczy o dużej roli obrazu w kreowaniu koncepcji wizerunku
zmarłej.

Szczególnie godna uwagi wydaje się oracja pogrzebowa pod tytułem
Wyprawienie osoby... Aleksandra Dubowicza, poświęcona pamięci Janu-
sza Skumina Tyszkiewicza. Edycję kazania wzbogacono o miedziorytowy
portret przedstawiający całą postać zmarłego na tle namiotu²⁷. W tle po
lewej widać dymiące armaty i oddział jeźdźców, z boków namiotu umiesz-
czono chorągwie, u stóp postaci po prawej pancierz, po lewej broń bia-
łą. Nad głową postaci herb Leliwa wieńczący konstrukcję namiotu. Sam
Tyszkiewicz przedstawiony jest „z lekkim zwrotem *en trois quarts*”, prawa

²⁷ Ów miedzioryt z portretem znany jest obecnie tylko z jednego egzemplarza kazania
znajdującego się w zbiorach Biblioteki Książąt Czartoryskich (Paneg. 1487). Zob. J. Bed-
narska, *op. cit.* s. 236. Nie ma go natomiast w egzemplarzach ze zbiorów Biblioteki Jagiel-
lońskiej oraz Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, o portrecie
nie wzmiankował też K. Estreicher w *Bibliografii polskiej* (t. 15, Kraków 1897, s. 349).

ręka wsparta o bok²⁸. Miedzioryt przypisany Konradowi Götkeму przedstawiający Tyszkiewicza ma swą analogię w późniejszym o rok wizerunku biskupa Marcina Tryzny tegoż sztycharza dołączonym do kazania Melchiora Stanisława Sawickiego pod tytułem *Żaloba białych lilij Tryznieńskich po śmierci Jaśnie Wielmożnego Jego Mości Pana księdza Marcjana Tryzny* (Wilno 1643), również wydane w drukarni monasteru Bazylianów św. Trójcy w Wilnie. Portret przedstawia duchownego w postawie stojącej przed ołtarzem wspartego o księgę przed krucyfiksem i mitrą biskupią. Za nim siedzi na krześle szkielet trzymający klepsydrę, w której piasek przesyłał się już całkowicie do dolnej części. Nad głową Tryzny owalna tarcza przedstawiająca cztery herby stanowi centrum wieńca liliowego²⁹. Obie zatem postaci zmarłych sportretował Götke w podobny sposób, umieszczając jednak wśród rekwizytów odpowiadających ich życiowym drogom i realizowanym misjom.

W wypadku kazania ku czci Tyszkiewicza portret pełni szczególną funkcję. Stanowi bowiem ikon w konstrukcji emblematycznej ogarniającej strukturę całego kazania. Funkcję inskrypcji spełnia motto: „*In image ergo pertransit homo* – W obrazie zaiste przechodzi człowiek” (Ps 39(38),7), nawiązujące do portretu, jak też przedstawiającej go postaci, która może symbolizować każdego człowieka. Kazanie, a zwłaszcza wpisana w konceptualną strukturę oracji³⁰ pochwała zmarłego ilustrująca różne role życiowe, jakie odgrywał, pełni w strukturze emblematycznej rolę subskrypcji.

Zwraca uwagę wieloznaczność określeń „wyprawienie” oraz „w obrazie”. Oba można odnieść do portretu i postaci Tyszkiewicza. „Wyprawienie” to zatem: „wysłowienie, wyrażenie, opowiedzenie”³¹ życia osoby; „wyobrażenie, przedstawienie” poprzez portret, haft³²; ale też „wyposażenie, przygotowanie do drogi, wysłanie w drogę”³³, natomiast „obraz” rozumieć można wprost, odnosząc także do portretu oraz rzeźby, jako „wizerunek,

²⁸ J. Bednarska, *op. cit.*, s. 47 i ryc. 133.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 46 i ryc. 131.

³⁰ Zob. też W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005, s. 268–308, zwłaszcza s. 279.

³¹ Zob. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, Lwów 1860, s. 565: „Kto krótko pisze, jednym słowem siła wyprawia”.

³² Zob. *ibidem*, s. 567: „Malarz na tablicy osoby farbami wyprawia”.

³³ Zob. *ibidem*, s. 567–568: „Wyprawiam się gdzie, wybieram się gdzie, gotuję się w drogę, wyrządzam się dokąd, wyruszam”.

wyobrażenie³⁴, ale również jako „wzór, kształt, symbol, przykład”³⁵, jak też „opis, przedstawienie”³⁶ pojmowane jako prezentacja wzoru osobowego. Współczesne tłumaczenie biblijnej frazy: „Człowiek jak cień przemija”³⁷ implikuje znaczenie „cień”³⁸. Godne uwagi w kontekście idei przewodniej kazania i w nawiązaniu do pola semantycznego związanego z teatrem jest późniejsze: „widok, widowisko” oraz „scena, odsłona, akt w sztuce teatralnej”³⁹.

Całość koncepcji kazania oparł Aleksander Dubowicz na wizji świata jako teatru, Boga w roli reżysera i człowieka jako aktora, który żyjąc na ziemi, podobnie jak aktor, przyjmuje na siebie różne role, dlatego „Żywot ludzki jest podobny komedynie” (k. Bv). Widzami w teatrze świata są aniołowie, ale również ludzie. Do teatru wchodzi się poprzez bramę narodzenia, zaś opuszcza go przez bramę śmierci. Posłużenie się alegorią świata jako teatru pozwala mówcy podzielić życie ludzkie, jak spektakl, na akty poprzedzone prologiem i dopełnione epilogiem. Kazanie podzielił Dubowicz następująco, na koncepcję świata-teatru nakładając właściwy kazaniu pogrzebowemu schemat biograficzny: „Brama narodzenia” służy przedstawieniu rodu zmarłego (k. B3–Dv), „Prolog młodości” zawiera charakterystykę cnót nabytych w czasie kształcenia (k. Dv–D4v), „Osoba żołnierza” to opis męskiej służby królowi szczególnie podczas rokосу Zebrzydowskiego (k. D4v–F), „Osoba senatora” mówi o mądrości Tyszkiewicza dowiedzionej jego zaangażowaniem w sprawy państwa w senacie i Kościoła greckokatolickiego oraz zawiera pochwałę zmarłego jako uczonego (k. F–G2), „Epilog” przynosi opis pobożnej śmierci (k. G2–H2), zaś „Brama śmierci” to dopełnienie alegorii świata teatru poprzez pokazanie aktora, który po skończonym spektaklu zdejmuje szaty, a zarazem laudacyjne podsumowanie biografii zmarłego.

³⁴ Zob. *ibidem*, t. 3, Lwów 1857, s. 409.

³⁵ Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 19, red. L. Woronczakowa et al., Wrocław 1990, s. 346, poz. 3 i 4.

³⁶ *Ibidem*, s. 347, poz. 5.

³⁷ Ps 39(38),7. Cyt. za: *Biblia jerozolimska*, Poznań 2006.

³⁸ Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku...*, s. 347, poz. 9: „podobizna czegoś rozumiana jako cień, coś ulotnego”.

³⁹ J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa 1904, s. 500, poz. 3; 4: „Komedijka w trzech obrazach”. Koresponduje z mającym również symboliczny wymiar znaczeniem 3 ze *Słownika polszczyzny XVI wieku*: „Wyobrażenie, symboliczny wizerunek niematerialnych zjawisk” (s. 346). Zob. też: „Komedycja”, [w:] *ibidem*, t. 10, Wrocław 1976, s. 494–495.

Mówca przedstawił pozornie egalitarną koncepcję świata. Wszyscy ludzie rodzą się równi, natomiast późniejsze różnice wynikają z odmiennych ról, jakie otrzymują od Boga. Nie jest dziełem przypadku, że Aleksander Wielki był królem macedońskim, a Łazarz ubogim. Dubowicz dowodzi, powołując się na starożytnych, że powodem różnic są odmienne skłonności natury. Myślenie obrazowymi symbolami ujawnia się w przekonaniu, że ludzie „Wspaniali z orłów, silni ze lwów, okrutni z tygrysów, niestateczni z wałów morskich zrodzeni są” (k. B3) i że są zdeterminowani do odgrywania różnych ról życiowych. Mówca przedstawił obrazowo przyczyny różnic stanowych, jak też niezależne od nich predyspozycje do odgrywania ról społecznych. Formując ludzi, Bóg miał w nich bowiem wlać odpowiednio złoto, srebro, miedź lub żelazo: „Złoto bierze senatorski syn, srebro bierze ślachcica syn, miedź miejski syn, żelazo chłopski syn” (B3v). Nie zawsze jednak udziałem syna senatorskiego jest złoto. Gdy jest nim miedź albo żelazo, ma podjąć obowiązki typowe dla nie swego stanu. Rozbudowaną koncepcję dziedziczenia odniósł Dubowicz do Tyszkiewicza, dowodząc, iż „wszedł na teatr świata zawsze złoty” (k. Cv). Alegoryczne myślenie przejawia się w ustanawianiu systemu znaków, w którym „złoto to jest aspiracja do wspaniałych zabaw” (k. Cv). Dlatego też w osobie Tyszkiewicza wyrażała się pełnia dostojęstwa: „ze złotej abowiem bramy, złotego pałacu Tyszkiewiczowskiego wyszedł na teatr świata zawsze złoty” (k. Cv).

Także przedstawiając genealogię, posłużył się Dubowicz figuralnym myśleniem. Ród to według niego pałac oparty na czterech kamieniach węgielnych, które „trwałość i ozdobę przynoszą” (k. Cv). Ich uosobieniem uczynił mówca czterech dziadów. O wysokiej wartości przodków utożsamionej ze złotem przekonywać miały kąty ozdobione tym kruszcem, które oznaczało dostojęstwa: urząd marszałka (Kalinik Myszkowicz), hetmana (Tyszko Kalinik), ale też tylko regimentarza (Lew Tyszkiewicz) i starosty (Skumin Lwowicz). Z kolei dostojęstwo rodu matki opisał poprzez analogię do złotej rzeki (Tagu), która była: „szeroka sławą, głęboka dziełami, bujna, pełna” (k. C4). Złoto symbolizuje więc dostojęstwo najwyższej próby.

Jako egzempli wprowadził mówca obrazy emblematyczne, które stanowią podstawę porównania lub punkt wyjścia do alegorycznego wykładu cnót zmarłego. Nadano im formę kompozycji alegorycznych. Taką rolę odgrywać może fabuła (bajka) o słowiku, który dzięki temu, że usiadł na ramionach orła, wzleciał najwyżej ze wszystkich ptaków (k. D2v–D3). Tyszkiewicz miał być słowikiem, który podążając śladem ojca, okazał się

lepszym uczniem, jak też osiągnął większe zaszczyty również dzięki trudowi przodka. Świadectwem myślenia unaoczniającego jest przywołanie alegorii okrętu: „Janusz Tyszkiewicz powrócił do ojczyzny z nawą pełną złotej mądrości i stanąwszy u portu z zdobyczą złota powabił oczy najjaśniejszego majestatu” (k. D4). W rozważaniach na temat pełnienia obowiązków rycerskich posługiwał się mówca symboliką ognia. Przedstawił następującą typologię: „Dwojaki ja najduję ogień. Pierwszy, którego płomień widzieć, lecz dymu nie widać. Drugi ogień, którego dym widzieć, lecz płomienia nie widać” (k. Ev). Z kolei opisując obecność Tyszkiewicza przy królu po rokoshu, przywołał Dubowicz znaczenie przydomku Skumin – Lew, by opisywać odwagę magnata (k. E2v). Podobnie charakterystyce cnót żołnierskich służy przywołanie symboliki poświęcenia wyrażanej przez postać Kurcjusza, jak też pelikana karmiącego własnym ciałem pisklęta (k. E3–E3v). Odwoływał się także Dubowicz do narracji biblijnych poprzez przywołanie końcowej części opowieści o objawieniu się Boga (1 Krl 19,9–12), gdy przyszedł do Eliasza jako „wiaterek spokojny i cichy” (k. Fv). Znajdujemy też inspirowaną Biblią (Księgą Daniela) alegorię Rzeczypospolitej przedstawioną za pomocą wizerunku, „który miał głowę złotą, piersi srebrne, biodra miedziane, nogi żelazne” (k. F2). Alegoryczny sens obrazu ujawnia się w analogii między cierpiącym ciałem a doznającą udręki Ojczyzną. Poszczególne członki ciała oznaczają szczeble w hierarchii społecznej: „Nogi żelazne wiążą włodarze, biodra miedziane magistraty, piersi srebrne koło rycerskie, głowę samego króla senatorowie” (k. F2–F2v). Każda z grup społecznych uzdrawiać może przypisaną jej część ciała, na przykład „Nie ma złotej głowy wiązać fascyja żelazna” (k. F2v). Przedłożony obraz przekonywać ma o niezmienności porządku społecznego, który został dany od Boga, podobnie jak ład świata wyrażający się oddzieleniem spraw niebiańskich i ziemskich. Opisaną alegorię uznać by można za kompletny emblemat, w którym obraz postaci z Księgi Daniela to ikon, jego alegoryczny wykład odniesiony do Ojczyzny to subskrypcja, gdyby potraktować wieńczący ową subskrypcję cytat z Księgi Rodzaju („Dokończone są tedy niebios a i ziemia, i wszystko ochędóstwo ich”, Rdz 2,1 k. F2v) jako inskrypcję. Możliwość takiej interpretacji zawarta jest w słowach autora stwierdzającego na wstępie: „Królestwo Polskie podobne jest owemu obrazowi Daniela Pror<oka>” (k. F2).

W kazaniu znajdujemy także nawiązanie do wizerunku pomieszczonego w dziele Tomasza Porzeckiego (używającego pseudonimu Kazimierz Rajecki) *Triasmus epicriticus analogomatum...* (Kraków 1641), który przed-

stawia męża dźwigającego na ramionach herb Leliwa (il. 2). Mówca sugeruje, że miedzioryt Götkego przedstawia Tyszkiewicza w roli Geryona⁴⁰:

Nie tylo był dyjademą, fascyją Janusz Skumin Tyszkiewicz, ale trojaka, był wrzód wojewodą mściławskim, potym wojewodą trockim, na ostatek wojewodą wileńskim. Co *Tertulianus Lib. de pallio. cap. 4: Gerion ter unus*, że Geryjon trzy razy jeden, to ja o wojewodzie wileńskim rzekę, *Palatinus ter unus*, jeden Janusz Skumin Tyszkiewicz, ale *Ter Palatinus* trzy razy wojewodą (k. F3v).

Przywołany wizerunek to ikon, zdanie „Palatinus ter unus” to inskrypcja, zaś interpretacja obrazu z rozwiniętą dalej pochwałą Janusza Skumina Tyszkiewicza to subskrypcja.

Nawiązał też mówca do tej samej ilustracji, przedstawiając kolejną strukturę emblematyczną, do powszechnie znanego wizerunku Herkulesa podtrzymującego ramionami niebo w zastępstwie Atlasa. Słowa „*Ut quiescat Atlas – Trzymał, dźwigał niebo Herkules*” to inskrypcja, zaś subskrypcję stanowi wykład obrazu prezentujący zasługi Tyszkiewicza dla ojczyzny (k. F4).

Również żegnając Tyszkiewicza, wprowadził Dubowicz dwa rekwizyty: świecę oraz pióro. Pierwsza oznaczała mocny płomień wiary, drugie ostatnią wolę ustanawiającą fundusz na rzecz monasteru wileńskiego (k. H2).

O zamiarze prezentacji zasług zmarłego z udziałem także interpretowanych alegorycznie przedstawień pikturalnych, które mogły zyskać formę emblematu, zdaje się wspominać mówca w końcowej części epilogu:

Odprawowałem na teatrze ziemi różne obrazy, różne osoby. Wszystkie osoby, prolog młodości, osobę wojownika, osobę senatora zostawuję Wściom, miejcież osoby moje pamiętne, akcje moje wyrażajcie, ubierajcież się w też szaty, odprawując szczęśliwie też akcje (k. Hv).

Wprowadzanie obrazów, które przekładały abstrakcyjne pojęcia, odwołując się do przedstawień pikturalnych, rekwizytów oraz fabuł, miało służyć silniejszemu oddziaływaniu mówcy na odbiorcę. Pomysł powiązania portretu zmarłego z inskrypcją (mottem) i uczynienie pozostałej części oracji subskrypcją z wprowadzeniem dodatkowo konceptu każącego postrzegać świat jako teatr, człowieka jako aktora, zaś Boga w roli reżysera pozwala nie tylko nadać oryginalną formę samemu dowodzeniu, lecz włą-

⁴⁰ Zob. J. Bednarska, *op. cit.*, s. 118, 141, ryc. 143; M. Kuran, *Mecenat kulturalny Janusza Skumina Tyszkiewicza...*, s. 89–94.



Il. 2. K.K. Rajecki [właśc. T. Porzecki], *Triasmus epicriticus analogomatum*, Kraków 1641. Biblioteka Jagiellońska, sygn. 59495 III Mag. St. Dr.

czyć do kazania świat kultury pikturalnej jako środek efektownie służący laudacji zmarłego. Dodać należy, że kazanie przesiąknięte erudycją i skomplikowanymi konceptualnymi odniesieniami alegorycznymi nie tylko nie przesłania postaci Tyszkiewicza, lecz zgodnie z zamysłem mówcy służy amplifikującej pochwalę jego czynów.

W treści kazań spotykamy myślenie emblematyczne na różnych poziomach. Mogło się ujawniać w formie kaznodziejskiego egzemplum, gdy nakreślony słowem obraz opatrywano sentencją (inskrypcja) i alegorycznym wykładem (subskrypcja); mogło wynikać z myśli przewodniej oracji, którą później wiązano z wybranym elementem wchodzącym w skład wystroju świątyni, w tym pogrzebowego *castrum doloris* (jak świeca i jej symbolika przywoływana w kazaniu na pogrzebie Naruszewiczówny); mogło też organizować całą strukturę wypowiedzi poprzez nawiązanie do elementu ikonicznego umieszczonego przed samą oracją, któremu podporządkowana była myśl przewodnia argumentacji, zaś inskrypcję stanowiło motto. W ostatni z podanych sposobów uporządkowane było kazanie pod tytułem *Wyprawienie osoby*, w którym zarówno tytuł, jak motto i stanowiąca dominantę wywodu laudacja podporządkowane były portretowemu wizerunkowi zmarłego pomieszczonemu przed tekstem oracji. Interesujące, że nie wprowadzono tarczy herbowej. Portret ją najpewniej zastąpił. Być może także wizerunek zmarłego wchodził w skład *castrum doloris* i dlatego też został włączony do upamiętniającej uroczystości oracji. Stanowił punkt wyjścia konceptu, któremu podporządkowane zostało laudacyjne dowodzenie Dubowicza.

Publikacja utrwaliła nie tylko tekst kazania, ale także inne kompozycje – słowne i wizualne – które wykorzystano podczas uroczystości pogrzebowych. Ich wartość artystyczna i semiotyczna była na tyle duża, że uznano za stosowne włączyć je do publikacji upamiętniającej nie tylko zmarłego, ale też pożegnalną uroczystość, w tym także osoby biorące w niej udział. Docenić należy w wypadku kazania ku czci Tyszkiewicza bezpośredni związek portretu z tekstem. Tablice z elogiami są jednak nieco słabiej zespolone z mową pogrzebową. Powód, ale i sens ich włączenia do publikacji ujawnił Jan Dubowicz w tekście *Do czytelnika*.

O ile koncepty alegoryczne w tekstach ku czci Teodora Tyszkiewicza i Naruszewiczówny na tle systematyki kazań pogrzebowych Platt nie ujawniają nowych tendencji, o tyle zwraca uwagę kazanie ku czci Tyszkiewicza, które wprowadziło nieznanym wcześniej element poddawany interpretacji alegorycznej, mianowicie nie herb, lecz portret zmarłego. Szczególnie

ważną cechą druków kazań Jana Dubowicza i Aleksandra Dubowicza jest wprowadzenie elementów pikturalnych stanowiących część *castrum doloris* do publikacji z myślą o przekazaniu ich czytelnikom oracji⁴¹. Badając twórczość funeralną z kręgu Tyszkiewicza, możemy zarazem przekonać się, jak szybko myślenie emblematyczne ogarniało wszystkie sfery i etapy obrzędu pogrzebowego w pierwszej połowie XVII wieku, by znaleźć swe apogeum w drugiej połowie stulecia i trwać w wieku XVIII także dzięki upowszechniającym się podręcznikom i wzornikom⁴².

Summary

The article shows different forms of pictorial thinking, particularly emblematic in funeral sermons, an example is Aleksander Dubowicz's oration to honour Janusz Skumin Tyszkiewicz.

In the funeral compositions from the Tyszkiewicz family, we see testimony of transformations, which take place in the early stages of developmental relationships between emblematic culture and occasional literary output. In the *Sermon on funeral B. Naruszewiczówna* and in *Dispatching Person* we find some elements, which determine a record of ornamental contents presented in the occasional funeral ceremony. The sermon to honour Tyszkiewicz fits this particular role; it is a prime example of emblematic construction and the function of inscription. The subscription is the praise of the deceased throughout the sermon by illustrating different roles he played in life.

The entire concept of A. Dubowicz's sermon is based on world vision as a theatre. He cast God in the role of director and a man as an actor which plays various roles. The orator splits people's lives like a play, into acts preceded by a prologue and supplemented by an epilogue. In this conceptual world-theatre, A. Dubowicz superimposes a suitable biographical funeral oration schema: "Born gate" serves to display the deceased's family (leaf B3–Dv); "Youth prologue" characterizes the virtues acquired during the time of education (l. Dv–D4v); "Soldier person" describing courageous service to the king (l. D4v–F); "Senator's person" talks about Tyszkiewicz's wisdom, which his commitment appears through his affairs of state in the senate and contains laudation to the deceased as learned (l. F–G2); "Epilogue" brings a descrip-

⁴¹ Dodać należy, iż historycy sztuki i dawnej książki zajmujący się szychowanym wizerunkiem Tyszkiewicza nie wzięli go z konwencją portretu trumiennego. Zob. wspomniane już prace Chrościckiego i Bednarskiej.

⁴² Zob. J.A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 239–245.

tion of religious death (l. G2–H2), while “Death gate” is a supplement of the allegorical word as theatre (an actor after finishing the spectacle strips of their vestments) and the deceased’s laudatory biography comes to a summary conclusion.

Emblematic thinking is shown on various levels: as preachers exemplum, as a central oratorical idea; organizing whole statement structure by reference to the iconic element, which was located before the oration, like in *Dispatching Person*.





ANNA PAULINA PAWŁOWSKA (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

EMBLEMATYCZNOŚĆ W POLSKICH DRUKACH RÓŻAŃCOWYCH W PIERWSZEJ POŁOWIE XVII WIEKU

Polskojęzyczna literatura katolicka pierwszej połowy XVII wieku pozostawała pod przemożnym wpływem kościelnej retoryki potrydenckiej; ogromne znaczenie dla całego piśmiennictwa interesującego nas okresu miała rosnąca popularność emblematyki i ikonologii. Pisano już wielokrotnie o związkach emblematyki i kazań w dobie potrydenckiej reformy Kościoła, w poezji religijnej przełomu XVI i XVII wieku również nie brak dzieł o charakterze emblematycznym¹. Zjawiska te miały niewątpliwie związek z emblematycznym myśleniem odbiorców kultury w czasach wczesnego i dojrzałego baroku. Świadome nawiązywanie przez twórców literatury religijnej do struktury emblematu było szczególnie uzasadnione w przypadku tekstów o charakterze medytacyjno-modlitewnym. W niniejszym artykule chciałabym przybliżyć czytelnikowi zagadnienie „emblematyczności” polskojęzycznych druków różańcowych, pochodzących głównie z kręgu krakowskiego konwentu dominikańskiego Świętej Trójcy. Pod pojęciem „emblematyczność” rozumiem mniej lub bardziej świadome i celowe wzorowanie się autorów tych tekstów na strukturze emblematu, który w pierwszej połowie XVII wieku był już gatunkiem w pełni ukształtowanym i którego definicja (oraz liczne przykłady książek emblematycznych) znana była na terenach Rzeczypospolitej w interesującym nas czasie chociażby z lektury *Poeticarum institutionum libri tres* Jacoba Pontanusa². Za-

¹ Por. J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 46.

² *Ibidem*, s. 36–37.

warta w tym dziele definicja określa emblemat jako kompozycję trójczłonową, której poszczególne części to inskrypcja (epigraf, motto, lemma), obraz (*icon, imago, pictura*) oraz subskrypcja, zazwyczaj w formie wierszowanej – w tej funkcji często występowały epigramaty lub elegie³. *Icon* określano mianem „ciała” emblematu, subskrypcję nazywano „duchem”, a kwintesencją, „duszą” kompozycji była inskrypcja, zawierająca w sobie streszczenie sensu danego emblematu, którego dokładniejsze objaśnienie stanowiły dopełniające się wzajemnie *icon* i subskrypcja⁴. Niektóre spośród polskojęzycznych cykli różańcowych doby wczesnego i dojrzałego baroku posiadają wiele cech wspólnych z tak zdefiniowanymi emblematami, co wynika przede wszystkim ze specyfiki tej formy praktyk pobożnościowych oraz potrydenckiej teorii sztuki sakralnej i jej miejsca w katechezie.

Modlitwa różańcowa wywodzi się ze starochrześcijańskiej tradycji modlitwy powtarzalnej, wiążącej się ze słowami Chrystusa, przytoczonymi w Ewangelii św. Łukasza; Zbawiciel, opowiadając uczniom przypowieść, której bohaterami byli niesprawiedliwy sędzia i prosząca go o opiekę wdowa, przypominał im, „iż się zawždy modlić potrzeba, a nie ustawać” (Łk 18,1), co powtórzył św. Paweł w słowach z I Listu do Tesaloniczan: „Zawsze się weselcie. Bez przestanku się módlcie. We wszystkim dziękujcie, abowiem ta jest wola Boża w Chrystusie Jezusie ku wam wszystkim” (I Tes 5,16–18)⁵. Ojcowie pustyni mieli w zwyczaju powtarzać po wielokroć różnego rodzaju akty strzeliste; w Kościele wschodnim po dziś dzień niezwykle ważną formą życia duchowego jest tak zwana modlitwa Jezusowa⁶. Również *Pozdrowienie Anielskie* (w swej pierwotnej formie) było popularnym wezwaniem powtarzalnym; z czasów średniowiecza znane są liczne relacje dotyczące ludzi, którzy powtarzali te słowa od stu aż do 3 tysięcy razy dziennie, jak błogosławiona Benvenuta Boiani⁷.

³ Idem, *Emblemat*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. T. Michałowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 195.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cytaty z Pisma św. według: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, oprac. J. Frankowski, Warszawa 2000. Na temat historii Różańca por. M. Laszczak, *Historia Różańca*, Kraków 2006; J.D. Miller, *Beads and Prayers: The Rosary in History and Devotion*, London 2001; R. Scherschel, *Różaniec – modlitwa Jezusowa Zachodu*, Poznań 1988; A. Winston-Allen, *Stories of the Rose: The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park (Pa) 1997.

⁶ R. Scherschel, *op. cit.*, s. 21–45.

⁷ *Ibidem*, s. 58–63.

Zwyczaj odmawiania stu pięćdziesięciu *Ave Maria* dziennie wiązał się z dążeniem do stworzenia formuły modlitewnej, określanej przez niektórych teologów mianem „Psałterza dla ubogich”. Starotestamentowa Księga Psalmów była podstawową skarbnicą modlitw chrześcijańskich. W historii Kościoła znane są niezliczone przykłady osób, które codziennie odmawiały cały Psałterz; była to także bardzo popularna forma pokuty. Dla wielu niezwykle trudnym do pokonania problemem była słaba dostępność kodeksów z odpisami Księgi Psalmów, a także brak umiejętności czytania. By przystosować formułę pobożnego recytowania Psałterza do potrzeb tych ludzi, stworzono zasadę: *Qui non potest psallere, debet patere* – zamiast stu pięćdziesięciu psalmów zaczęto odmawiać sto pięćdziesiąt razy Modlitwę Pańską; nieocenioną pomocą w odliczaniu modlitw stały się sznury ze stu pięćdziesięcioma węzłami, zwane „paternoster”⁸. Kolejną wersją „Psałterza dla ubogich” były psalterze maryjne, zawierające sto pięćdziesiąt wezwań do Bogurodzicy. Wśród licznych tekstów tego typu, które zachowały się do naszych czasów, na szczególną uwagę zasługuje *Psalterium Beatae Mariae Virginis* z drugiej połowy XIII wieku, autorstwa Engelberta z Admont; każda strofa rozpoczyna się słowami „Ave Rosa”⁹. Teksty te były równie trudne do zapamiętania jak starotestamentowe psalmy; w związku z tym następne, jeszcze bardziej uproszczone psalterze maryjne, składały się ze stu pięćdziesięciu powtórzeń *Pozdrowienia Anielskiego*. Droga prowadząca od maryjnych psalterzy do w pełni ukształtowanej modlitwy różańcowej była dość długa; połączenie *Pater Noster*, *Ave Maria* oraz *Credo* jest wedle wszelkiego prawdopodobieństwa zasługą Henryka z Kalkaru, w którego pismach mamy do czynienia z podziałem stu pięćdziesięciu *Ave Maria* na trzy części¹⁰. Powiązanie tak skonstruowanej modlitwy z rozważaniami wydarzeń z życia Chrystusa dokonało się w trewirskim opactwie kartuzów za przyczyną Adolfa z Essen i Dominika z Prus¹¹. W ten sposób powstał tak zwany różaniec o życiu Jezusa, składający się z pięćdziesięciu *Ave Maria* z dołączonymi *clausulae*, odwołującymi się do zdarzeń znanych z kart Ewangelii. Pięćdziesiąt tajemnic różańcowych stanowiło jednak bardzo duże obciążenie dla ludzkiej pamięci; formułę tę uprościł bł. Alanus de Rupe (Alain de la Roche), który podzielił modlitwę różańcową na trzy części

⁸ A. Winston-Allen, *op. cit.*, s. 14–16.

⁹ Por. R. Scherschel, *op. cit.*, s. 76–78.

¹⁰ M. Laszczak, *op. cit.*, s. 116–117.

¹¹ R. Scherschel, *op. cit.*, s. 103–135; A. Winston-Allen, *op. cit.*, s. 22–30.

i wprowadził piętnaście „tajemnic”, niemal identycznych z tymi, które rozważane są do dzisiaj¹².

Trzyzęściowa formuła Różańca św. utrwaliła się na początku XVI wieku; świadczą o tym przede wszystkim słynne kazania różańcowe Bernarda z Luksemburga, *Sermones novi de Rosario Beatissime Virginis Mariae* (1516) oraz traktat Alberta da Castello, *Rosario della Gloriosissima Vergine Maria* (1521)¹³. Niezwykle ważnym wydarzeniem dla historii modlitwy różańcowej okazała się bitwa pod Lepanto (1571); papież Pius V, dominikanin, przypisał sukces, który odniosły wojska chrześcijańskie, żarliwym modlitwom zanoszonym przez wiernych w całych Włoszech. Bardzo istotna była wydana przez niego już 17 września 1569 roku bulla *Consueverunt Romani Pontifices*, zawierająca omówienie modlitwy różańcowej i wpisująca ją do *Brewiarza Rzymskiego*¹⁴. Na pamiątkę zwycięstwa pod Lepanto ustanowiono święto Matki Boskiej Zwycięskiej (*vel* Matki Boskiej Różańcowej), obchodzone 7 października¹⁵.

Liczni autorzy modlitewników i traktatów różańcowych chętnie wykorzystywali w swych tekstach topikę ogrodową, nawiązując tym samym do tradycji modlitewnych „hortulusów”¹⁶. Wiąże się to z symboliką róży, kwiatu poświęconego Najświętszej Marii Pannie, a także pojęciem *hortulus animae*, które implikowało pojmowanie duszy ludzkiej jako ogrodu, którego uprawianie było kojarzone z drogą rozwoju duchowego, ćwiczeniami, za pomocą których wykorzeniano z serca chwasty grzechów. Do ogrodu duszy odnosi się także kategoria *utilitas*; piękno klasztornej wirydarza wynikało przede wszystkim z jego użyteczności; w ogródkach, które od czasów wczesnego średniowiecza uprawiali benedyktyńscy mnisi, rosły przede wszystkim warzywa i zioła lecznicze.

Karl Josef Klinkhammer twierdził, że Adolf von Essen napisał na przełomie XIV i XV wieku dzieło pod tytułem *Unser Frauen Marien Rosengertlin*; na podstawie tytułu tego tekstu dowodził genetycznego związku pomiędzy

¹² M. Laszczak, *op. cit.*, s. 124.

¹³ Na temat Alberta da Castello por. Ch.G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, t. IV, Leipzig 1751, szp. 990; bibliografia dzieł Bernarda z Luxemburga: E. van der Venne, *Bernhard von Luxemburg um 1460–1535. Bibliographie seiner gedruckten Schriften*, Luxemburg 1985.

¹⁴ M. Laszczak, *op. cit.*, s. 157.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Por. M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 3–38.

ogrodami różanymi a nazwą modlitwy różańcowej¹⁷. Pierwszym literackim ogrodem różańcowym, który ukazał się drukiem na ziemiach polskich, był tekst Benedykta Herbesta *Różanego Wianka Panny Maryjej wyłożenie nabożne* (1568)¹⁸. Tytuł tego zbioru może być nieco mylący, ponieważ modlitwa opisana przez Herbesta jest różna od Różańca Najświętszej Maryi Panny, odmawianego do dziś; forma tej modlitwy przypomina *Różaniec o życiu Jezusa* stworzony przez Adolfa von Essen i Dominika z Prus.

W 1580 roku ukazał się tekst pod tytułem *Kwiat rajski abo różanka*, dedykowany przez Jana Januszowskiego Dorocie z Ojrzanowa Barzynej¹⁹. Kolejnym ważnym utworem poświęconym modlitwie różańcowej było dzieło Antonina z Przemyśla, odnowiciela Bractwa Różańcowego w Krakowie, czyli przekład pism Ludwika z Granady: *Różaniec pospolicie Różany Wianek Najświętszej Panny Maryi Matki Bożej* (1583)²⁰. W 1594 roku spod pras Drukarni Łazarzowej wyszły *Rozmyślania Męki Pana Naszego Jezusa Krystusa... przy tym i Różany Wianek Najświętszej Panny Maryi*. Autorstwo tego tekstu wciąż stanowi zagadkę; przypisywano je Annie Siebeneicherowej, co podawał w wątpliwość Karol Estreicher²¹. Sposób odmawiania Różańca został opisany także w modlitewniku autorstwa Pawła Simpliciana, *Szafarni obroków duchownych* (ok. 1599); księga V zawiera modlitwy ku czci Najświętszej Maryi Panny, aniołów i świętych²². W 1600 roku ukazał się *Różaniec Panny Maryjej...* Abrahama Bzowskiego, a także pierwsze wydanie *Sposobu mówienia Psalterzyka Najświętszej Marii Panny*. Do tych dzieł przyjdzie nam jeszcze powrócić²³.

¹⁷ R. Scherschel, *op. cit.*, s. 94–97.

¹⁸ K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XXXII, Kraków 1938, s. 420.

¹⁹ T. Wierzbowski, *Bibliographia Polonica XV ac XVI ss*, t. 2, Warszawa 1891, s. 145.

²⁰ *Różaniec, pospolicie Różany Wianek Najświętszej Panny Maryjej Matki Bożej. Z ksiąg zacnego teologa Ludwika z Granady miasta hiszpańskiego, zakonnika porządku kaznodziejskiego zebrany, a potem z włoskiej na polskie przez Antonina z Przemyśla tegoż zakonu lektora wyłożony. Ku temu bardzo gorące rozbiernie pacierza i także siedm nabożnych modlitw do Najświętszej Panny Maryi i jedna dzienna do Pana Boga i do wszystkich świętych. Obaczysz jakiego ducha i czci używać będziesz...*, Drukarnia Łazarzowa, Kraków 1583; por. K. Estreicher, *op. cit.*, t. XVII, Kraków 1929, s. 332.

²¹ Por. K. Estreicher, *op. cit.*, t. XXVIII, Kraków 1930, s. 9.

²² *Szafarnia obroków duchowch*, M. Siebeneicher, Kraków 1610.

²³ *Różaniec Panny Maryi teraz nowo w Krakowie u ś. Trójcy reformowany, przez księdza Abrahama Bzowskiego, Pisma Świętego Lektora Zakonu Świętego Dominika. Wyrażona jest w pierwszym Traktacie zacność, w wtórym odusty, w trzecim sposób rozmyślania, w ostatnim porządek i powinność Panów starszych, jako też i inszej Braci zgromadzenia tego Ś. ...*

Wśród tekstów poruszających tematykę różańcową w pierwszej dekadzie XVII wieku warto wymienić wspomniane przez Estreichera *Rozmyślenia na piętnaście tajemnic Wianka Różanego B.P. Maryi z włoskiego i łacińskiego języka na polski przełożone* (1604)²⁴. Rok 1611 to data wydania *Traktatu abo Nauki o Różanym Wianku Najświętszej Panny Maryi* autorstwa Francesca Ariasa, przełożonego przez Szymona Wysockiego²⁵. To obszernie dzieło zawiera przede wszystkim wykłady na temat poszczególnych sposobów odmawiania Różańca, wyjątkowych właściwości tej modlitwy i korzyści, które wypływają z tego nabożeństwa.

W kolejności chronologicznej następnym ważnym dziełem o tematyce różańcowej był *Ogród Różany...* Waleriana Lithuanidesa; wprawdzie Estreicher po raz pierwszy wymienia w zestawieniu chronologicznym ten tytuł wśród druków z roku 1612, jednak brak odniesień do tego faktu w hasłach i odnośnikach poświęconych temu utworowi; nie udało mi się także natrafić na żaden inny ślad hipotetycznej edycji z 1612 roku²⁶. Pisma cenzorskie datowane na okres od końca 1626 roku do późnej wiosny 1627 roku, zamieszczone w licznie zachowanych egzemplarzach *Ogrodu Różanego...* z 1627 roku wskazują raczej na fakt, iż wydanie to stanowiło *editio princeps*.

W 1644 roku zostało opublikowane dzieło Jacynta Sierakowskiego *Wieniec Różany Najświętszej Maryi Panny z piętnastu różanych kwiatów tajemnic Chrystusa Pana uwity*²⁷. Z kolei rok 1650 to data ukazania się *Ogrodu Rozkosznego Miłości Bożej* Adriana Wieszczyckiego, cyklu klasycznych emblematów różańcowych, który stanowił zwieńczenie tendencji

W. Kobyliński, Kraków 1600; *Sposób mówienia Psalterzyka Panny Maryi albo Różanki ostatni raz dostateczniej opisany i poprawiony*, M. Horteryn, Kraków 1617.

²⁴ K. Estreicher, *op. cit.*, t. XXVI, Kraków 1915, s. 422.

²⁵ *Traktat albo nauka o Różanym Wianku Panny Maryi, w którym się tego Różańca odprawowania osobne sposoby podają i dziwne jego pożytki opisują*. Przez X. Franc. Ariasa Soc. Jesu theologa po hiszpańsku wydany i w rozmaite języki przełożony, a tenaz częścią skrócony, częścią też rozszerzony i objaśniony i na polskie przez ks. Szymona Wysockiego tegoż zakonu przetłumaczony, Jan Szarffenberg, Kraków 1611.

²⁶ *Ogród różany albo opisanie porządne dwu szczepów wonnej Róży Jerychońskiej, to jest o dwu świętych Różańcach, dwojga bractw Błogosła[wionej] Panny Maryi i Najświętszego Imienia P. Jezusowego w Zakonie Kaznodziejskim wszczepionych. Kawali Braciej i Promotorom obojga Bractw świętych przez W. O. Br. Waleriana Lith[uanidesa] Praesidenta Bractw pomienionych tegoż Zakonu*, Franciszek Cezary, Kraków 1627; Por. K. Estreicher, *op. cit.*, t. VIII, Kraków 1882, s. 105; *ibidem*, t. XIII, Kraków 1894, s. 152.

²⁷ Por. K. Estreicher, *op. cit.*, t. XXVIII, Kraków 1930, s. 58.

do emblematycznego kształtowania rozważań związanych z tą modlitwą, w związku z czym przyjdzie nam jeszcze do tego tekstu powrócić. Najpierw jednak należy przyjrzeć się utworom, które nie są emblematami w rozumieniu klasycznej definicji Pontanusa, lecz wykazują wiele cech wspólnych z tym gatunkiem literackim²⁸.

Jednym z bestsellerów pierwszej ćwierci XVII wieku w dziedzinie tekstów dewocyjnych był *Sposób mówienia Psalterzyka panny Maryi abo Różanki ostatni raz dostateczniej opisany i poprawiony*. Do połowy tego stulecia książeczka ta doczekała się co najmniej dziesięciu wydań. Właśnie tym tekstem rozpoczął swą działalność wydawniczą Marcin Horteryn w 1617 roku, zaś wcześniejsze edycje były dziełem Wojciecha Kobylińskiego, z którego oficyny wyszedł również *Różaniec Panny Maryi* Abrahama Bzowskiego²⁹. Na podstawie dostępnej w Bibliotece Jagiellońskiej edycji Horteryna z 1617 roku nie sposób określić, kto był twórcą tego dzieła. Modlitewnik otwiera krótka przedmowa do czytelnika; jej autor napisał:

Umyśliłem acz nie nowo naleziony, ale od starych pamięci Ś<więtych> Ojców błogosławionych dawno opisany sposób uczynku zacnego, a iż tak rzekę, chrześcijańskiego mówienia Wianka Różanego, Matki Syna Bożego, P<anny> Maryi z rozmyślaniem tajemnic i z niektórymi modlitwami króciuchno wydać. A nie dziwuj się temu, iż tę rzecz, która szerokim sposobem opisana jest w inszych książkach, jam ją krótko kazał wydrukować. Abowiem uważałem u siebie pracowite niektóre ludzie, którzy nie tylko żeby mieli tak wiele, jako od drugich napisano jest czytać, ale snadź i co mniejszego, tedy przez zabawy domowe opuszczając, tom uczynił. Ale aby ten zacny i wszelakiej pobożności pełny uczynek, co jest sposób mówienia Różanki P<anny> Maryi płonny być się nie zdał, zacność jego, tudzież też i skąd się wszczął i insze rzeczy, które potrzebne widzieć tym, którzy w Bractwie Wianka P<anny> M<aryi> są, na końcu opisane obacz³⁰.

²⁸ *Ogród rozkoszny Miłości Bożej wesołymi liliami, purpurowemi różami, nieśmiertelnemi amarantami dostatnie obfitujący, z których na znak nieśmiertelnej zgody i miłości wiecznej od Stworzyciela stworzeni<u> misternie uwity ofiarowała wieniec. Adrian z Wies<z>czyck Wies<z>czycki z niską pokorą i dzięką, wystawia go i wynosi*, A. Piórkowczyk, Kraków 1650; A. Wieszczycki, *Utwory poetyckie*, wyd. A. Gurowska, Warszawa 2001.

²⁹ Por. *Drukarze dawnej Polski. Od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 2: *Wiek XVII–XVIII*, vol. 1: A–K., red. J. Pirożyński, Kraków 2000, s. 245.

³⁰ *Sposób mówienia Psalterzyka Panny Maryi abo Różanki...*, s. 2.

Modlitewnik był przeznaczony do użytku domowego; o potrzebie i popularności takiego ujęcia świadczy dobitnie liczba wydań i egzemplarzy, które dochowały się do naszych czasów. Podstawową część modlitewnika stanowią rozważania tajemnic różańcowych. Różaniec został podzielony na trzy „wianki”: „wesoły panieński”, „bolesny macierzyński” i „złoty chwalebny”. Rozważania poszczególnych tajemnic zostały zaopatrzone w ryciny zacerpnięte z zasobu drukarni Wojciecha Kobylińskiego; są to stosunkowo proste drzeworyty o łatwo czytelnej ikonografii, opracowane w formie medalionów. Niektóre z nich zostały wykorzystane także w *Ogrodzie Rozkosznym...* Adriana Wieszczyckiego i w wydawanej przez drukarnię Piotrkowczyka *Harfie duchownej...* Marcina Laterny³¹. Rozważania różańcowe zostały zbudowane według bardzo prostej zasady: każde *Pozdrowienie Anielskie* jest poprzedzone krótkim jednowersowym tekstem, nawiązującym do wydarzeń znanych z kart Pisma św. i rozważanych w danej tajemnicy; po każdym rozważaniu znajduje się krótka modlitwa do Matki Bożej. Tak na przykład przedstawia się rozdział dotyczący piątej tajemnicy radoszej:

Tegoś Ty roku dwanastego w Jeruzalem utraciła, a stąd i z Józefem ciężko żaloszna była. Zdrowaś Panno Maryja... Ale gdyś go zaś po trzech dniach w Kościele między doktory znalazła, tameś wielkie wesele stąd miała. Zdrowaś Panno Maryja...

A dziwując się wielkiej jego mądrości, jako Matka żalu swego przed nimeś nie zamilczała. Zdrowaś Panno Maryja...

On też wymierzając się ze wszystkiego, powiedział: że być musi w rzeczach Ojca swego. Zdrowaś Panno Maryja... Jednak dając przykład posłuszeństwa swego, wrócił się z tobą i z Józefem do domu twego. Zdrowaś Panno Maryja...

Ale gdy czas przyszedł, tam naprzód od świętego Jana był ochrzczony, aby tym sposobem Chrzest nowy stanął poświęcony. Zdrowaś Panno Maryja...

Ten od szatana na puszczy był pokuszony, i stan małżeński przezeń potwierdzony. Zdrowaś Panno Maryja...

Ten wielkość ludzi nakarmił pięciorgiem chleba, nauki zbawienne dając, okazał drogi do nieba. Zdrowaś Panno Maryja...

Ten umarłe wskrzeszał, grzechy odpuszczał: a ślepe, chrome, powietrzem zarażone uzdrawiając, ubogie do siebie przypuszczał. Zdrowaś Panno Maryja...

³¹ *Harfa duchowna to jest dziesięć rozdziałów modlitw katolickich. Przydano do każdego rozdziału nauki, o tych rzeczach, które się w modlitwach zamykają; a na niektórych miejscach, wykłady z przypiskami, Psalmi i modlitwy objaśnione. Napisane przez D. Marcina Laternę Theologa Soc. Jesu, A. Piotrkowczyk, Kraków 1618.*

Ten przez całe trzydzieści i trzy lata, wielkie prace i trudności podejmował, a na ostatek to wszystko męką drogą zapieczętował. Zdrowaś Panno Maryja...³².

Nieznany nam dziś z nazwiska autor *Sposobu mówienia Psalterzyka* zawarł w swym dziele *quasi*-emblematyczny cykl różańcowy oraz kilka litanii maryjnych. Utwory różańcowe łączy z emblematami współlistnienie tekstu i obrazu, które wzajemnie się dopełniają. „Subskrypcje” nie są epigramatami, choć było tak w większości zbiorów emblematycznych, ale mają charakter dziesięciowersowych litanii; każdy wers kończy się tym samym wezwaniem: „Zdrowaś Panno Maryja”. Funkcję „inskrypcji” pełnić może otwierająca każdy z tych utworów modlitwa *Ojcze Nasz*. Kompozycja poszczególnych tekstów cyklu różańcowego jest nieregularna, jeśli rozpatruje się ją w odniesieniu do układu emblematu; ryciny zostały rozmieszczone nieregularnie, były one włączane w tekst tam, gdzie najlepiej odpowiadało to wydawcy, przeważnie w połowie rozważań, co sprawia, że mają one charakter raczej ilustracji niż ikonu, znaku równorzędnego z tekstem subskrypcji i inskrypcji.

Ogród Różany Waleriana Lithuanidesa wpisuje się swym tytułem do grona różańcowych „hortulusów”, różni się jednak znacznie od większości tych utworów. Tytułowa wzmianka o dwóch szczepach różanych informuje, że będziemy mieć do czynienia z wykładem na temat dwóch rodzajów modlitwy różańcowej. „Dwa święte Różańce” to dwie podobnie skonstruowane modlitwy: popularny do dziś Różaniec Najświętszej Marii Panny oraz Różaniec Najświętszego Imienia Jezus, modlitwa z końca XVI wieku, obecnie dość rzadko praktykowana. Dzieło Lithuanidesa było przeznaczone do użytku członków polskich Bractw Różańcowych, co zostało podkreślone już w rozbudowanym tytule. *Ogród Różany* wyszedł spod pras drukarskich znanego krakowskiego drukarza Franciszka Cezarego, który w 1616 roku kupił drukarnię Szarffenbergów³³.

Dzieło krakowskiego dominikanina to monumentalne kompendium wiedzy na temat modlitwy różańcowej; nie jest ono wyłącznie modlitewnikiem; wprawdzie zawiera wykład sposobu odmawiania Różańca, rozważania dotyczące tajemnic różańcowych oraz objaśnienie poszczególnych części składowych tej modlitwy, prócz tego jednak Lithuanides zawarł tu informacje dotyczące dziejów i funkcjonowania Bractw Różanego Wianka,

³² *Sposób mówienia Psalterzyka...*, s. 13–15.

³³ Por. *Drukarze dawnej Polski...*, s. 78–79.

historię Różańca, z podkreśleniem roli, którą w wynalezieniu i propagowaniu tej formy pobożności odegrali dominikanie. *Ogród Różany* mieści w sobie również bogaty zbiór miraculów – opisów cudów, które dokonały się dzięki zawierzeniu modlitwie różańcowej. W poruszaniu się po ogrodzie pomaga zamieszczony pod koniec zbioru *Summariusz*, po którym następują teksty bulli papieskich, nadających odpusty i przywileje członkom bractw różańcowych.

Pod względem gatunkowym *Ogród Różany* jest dziełem niejednolitym; wiele rozdziałów, szczególnie w części pierwszej, ma charakter miniaturowych traktatów teologicznych. Rozważania różańcowe, które przepisano z cytowanego wyżej traktatu Abrahama Bzowskiego, bliskie są kazaniom. Część druga zawiera cykl modlitw, połączonych z obrazami, a więc utwory o strukturze zbliżonej do emblematów. Księga VII to zbiór miraculów, pisanych prozą, w większości stanowiących tłumaczenia z dzieł obcojęzycznych. Prócz tego w *Ogrodzie Różanym* znajdują się modlitwy, litanie i pieśni.

Podstawowym źródłem teologicznym, do którego odwoływał się Lithuanides, były pisma bł. Alanusa de Rupe³⁴. Spośród innych ważnych tekstów różańcowych, do których sięgał autor *Ogrodu Różanego*, warto wymienić przede wszystkim dzieło Alberta da Castello, *Rosario della Gloriosissima Vergine Maria* (1521) oraz zbiór kazań Bernarda z Luksemburga, *Sermones novi de Rosario Beatissime Virginis Mariae* (1516)³⁵. Warto wspomnieć również o licznych odwołaniach do *Miscellanea de psalterio et rosario B. Virginis Matris Mariae* Martina de Azpilcuety, zwanego Navarrusem, *Dels miracles de nuestra Senora del Roser y del modo de dir lo Rosario o Psalteri de aquella* Hieronimusa Taixa, *Un libro del Santissimo Rosario* Thomasa Cossu, *Rosario della beata Maria Virgine* Arcangela Carracci oraz *De rosacea augustissimae Christiferae Mariae Corona* Jodocusa Beissela³⁶.

W pierwszej części swego dzieła Lithuanides zajął się takimi zagadnieniami, jak wzajemny stosunek modlitwy słownej i rozmyślań, oraz omówił obowiązki członków konfraterni różańcowych. Trzeźwo patrzył na delikatną kwestię łączenia modlitwy ustnej i rozważań, pisząc następująco w rozdziale trzecim:

³⁴ Gripsholm 1498; por. A. Winston-Allen, *op. cit.*, s. 172.

³⁵ M. Laszczak, *op. cit.*

³⁶ Na temat Navarrusa por. Ch.G. Jöcher, *op. cit.*, t. I, szp. 680–681. Na temat Taixa por. *ibidem*, t. IV, szp. 990. Na temat Thomasa Cossu por. *ibidem*, t. I, szp. 2133; Na temat Arcangela Carracci por. *ibidem*, t. I, szp. 1656. Dzieło Beissela wymienia A. Winston-Allen, *op. cit.*, s. 123.

To zawsze radzić trzeba, co jest lepszego: a iż lepsza jest rzecz Różaniec odmówiony z atencją powiną, niżeli gdy się bez powinnej atencyje odprawia, a ten defekt może się znaleźć, przy medytacyji rozmaitych tajemnic, która w nas sprawuje, że nie tak pilno uważamy słowa i rzecz samą w modlitwie Pańskiej i w pozdrowieniu Anielskim. Do tego, rozmyślanie nasz rozum zabawia, myśląc o porządku i liczbie, o przystosowaniu pomienionych tajemnic do liczby, i porządku Pacierzy, i Zdrowych Maryj: zaczym tępią naszą atencją, wedle onej sentencyji: „Pluribus intentus, minor est ad singula sensus”. Jednak, iż to jest rzecz bardzo święta i pożyteczna rozmyślać tajemnice zbawienia naszego i dziwnie takie rozmyślania zdobią i zalecają, modlitwę Różańca ś. może się radzić, ale ludziom uczonym i w odprawianiu medytacyji wprawnymi ćwiczyonym, abo uwolnionym od świata, jako zakonnikom i zakonniczkom. Tym zaś, którzy nie mają sposobności do tego, nie trzeba perswadować. Jeśli rzeczesz, że większe dostojęstwo zamyka się w tajemnicach piętnastu, niżeli w modlitwie Pańskiej, i Zdrowych Maryjach, zaczym trzeba usiłować o tamto dobro przez rozmyślanie ich. Tedy to się tak płaci, że my tu upatrujemy; to, co jest pownętrznego Różańcowi, jako jest modlitwa Pańska, i Pozdrowienie Anielskie; zaczym i taką medytacją chcemy mieć, która dla ludzi prostych sposobniejsza jest niżeli rozmyślanie powierzchwnych rzeczy, jakie są tajemnice pomienione³⁷.

Z myślą o tych, którzy chcą odmawiać Różaniec, mimo różnorodnych przeszkód, począwszy od analfabetyzmu bądź kłopotów z czytaniem po brak czasu z powodu natłoku codziennych obowiązków, powstały modlitewniki, takie jak *Sposób mówienia Psalterzyka...*, operujące przekazem obrazowym i zawierające bardzo krótkie rozważania tajemnic różańcowych. Podobny „sposób krótki mówienia Różańca” znalazł się również w II księdze *Ogródu Różanego*. Lithuanides podał w niej cztery metody odmawiania Różańca Najświętszej Maryi Panny: krótki sposób po polsku, krótki wykład po łacinie, zbiór modlitw opatrzonych rycinami oraz obszernie rozważania, składające się na księgę III. Motywował swe postępowanie następująco:

Widziałem do kilkunastu książek różnych autorów, w których są opisane sposoby odprawowania Różanego Wianka, a tak różne od siebie jako i autorowie. Więc do tego obfitemi tajemnicami tę modlitwę świętą obłożyli, że niepodobna rzecz jest ludziom zabawnym i jednej części Różańca świętego na dzień odprawić, zaczym się odtrącają od tej modlitwy. Przetoż ja tu położę kilka sposobów krótkich mówienia Różańca świętego, tak jako się właśnie ma od

³⁷ *Ogród Różany...*, ks. II, slb. 4–5.

wszystkich odprawiać, nie dając nagany dobrej intencji tych autorów, którzy szerzej (dla tych pewnie, którzy tak wiele czasu mogą mieć) o odprawianiu tej modlitwy pisali³⁸.

Najciekawszym z punktu widzenia emblematyki „sposobem” odmawiania Różańca, opisanym w księdze II *Ogrodu Różanego*, jest cykl składający się z rycin połączonych z krótkimi wierszowanymi rozważaniami poszczególnych tajemnic. W charakterze emblematycznego motta występuje tytuł, to jest nazwa aktualnie rozważanej tajemnicy, oraz wskazówki modlitewne: „Mów: 1. Pacierz 10. Pozdrowienie Anielskie” (il. 1).

Ryciny pomieszczone w księdze Lithuanidesa przedstawiają nieco wyższy poziom artystyczny niż drzeworyty, które możemy odnaleźć w innych modlitewnikach różańcowych z pierwszej połowy XVII stulecia, aczkolwiek bardzo daleko im do choćby przeciętnych osiągnięć niderlandzkiej grafiki interesującego nas okresu. Ryciny nie stanowią jednorodnego zbioru; wydawca zestawił z sobą obrazki pochodzące najprawdopodobniej z trzech różnych źródeł. Najliczniejsza grupa to drzeworyty o kształcie prostokątnym, których obramienie stanowią kombinacje ornamentów kartuszowo-zawijanych. Wszystkie ryciny znajdujące się w *Ogrodzie Różanym*, a przynajmniej ich bezpośrednie pierwowzory, powstały z pewnością jeszcze w XVI wieku. Dwie z nich nie posiadają żadnego obramienia, natomiast wyróżniają się nieco wyższą jakością artystyczną od pozostałych. Odrębne zjawisko stanowi obrazek towarzyszący tajemnicy *Ofiarowania*. Kompozycja wewnątrz ramki nie różni się pod względem stylistycznym od innych rycin z różańcowego cyklu, natomiast ramą dla tego przedstawienia jest bardzo schematycznie oddany różaniec, ozdobiony czterema stylizowanymi przedstawieniami kwiatów (il. 2).

Ikonografia rycin, które towarzyszą rozważaniom w drugiej księdze *Ogrodu Różanego*, jest przeważnie bardzo czytelna i nie odbiega od rozwiązań najbardziej rozpowszechnionych w sztuce kościelnej interesującego nas okresu. Można to zaobserwować na przykładzie *Zwiastowania*, którego autor postanowił ukazać trzecią fazę dialogu Marii z archaniołem Gabrielem, moment wypowiedziania przez Dziewicę z Nazaretu słów: „jakże się to stanie, skoro nie znam męża?”³⁹. Anioł wskazuje otwarte niebiosy, na tle których widoczne jest przedstawienie Ducha św. pod postacią gołębicy. Maryja klęczy

³⁸ *Ibidem*, slb. 21.

³⁹ Łk 1,34.

ROZDZIAŁ XV.

Trzeci sposób lacy, y kroki odprymowania
Różyczki świętej.

Pierwsza część ma w sobie pięć tajemnic.



Pierwsza tajemnica,
cz. Zwiastowania.

Mow i. Pater.
10. Poczdrowienia
Anielskiego.

Meditacja.

Pamięć Jezu Chryście, Zbawiciela mojego, kiedyś miś 4 potęga
by zawoły, ale z widzenia stworzenia stworzonego / to żywoce
poczniesz zstąpiwszy / natura ludzka, do niewypowiedzialny
ciebności wstąpić nie mógł. Póżeć tu wstąpić do nieśmiertelności
moje, a z drugą miś tuż mocno siebie, a czym na wieki, od ciebie
obdarzony być nie mógł. Ciebie też Trzeciśfa Panno po-
foranie pójść / przez niewymowne wstąpić. Proszę pszy począć
Syna twego miła, choć miś wspomogła, we wstąpić, co
do wstąpienia twój Syna twego najmilszego należy, miś 3
jani trzeci w ciebności tu y na wieki. Amen.

Druga

Druga tajemnica: Nawiedzenia.

Mow i. Pater. 10. Poczdrowienie Anielskie.



Meditacja.

Bożi pochwałon wzięcie Panie Jezu Chryście, iś 4 kę
so żywoce Matkę swoją zaimiętomy, mocą Bóstwa święte-
go, aś pryncować znowe miś moje / wstąpić na miś w ciebno-
ściach grzechu zaimiętomy, a przez nacięciemona moje trwo-
żę, iś 4 drugie. Jami niewiady miś ożewć, y wstąpić, abym
tu iś 4, choć iś 4, w radosci iś 4, wstąpić na przysięcie trwoce. 3
ty nacięciemona Panno, zaimiętomy, abym miś 4, wstąpić
wstąpić, y miś 4, Syna twego, a Pannę moją, bym miś 4
wstąpić, 3 obecnosci tego, abym drogą przysięgania
Pannę, wstąpić, przysięć do góry Syna
wstąpić, Amen.

K

Trzecia



Il. 2. *Ogród Różany...*, Franciszek Cezary, Kraków 1627, ks. III, slb. 33, Biblioteka Jagiellońska 585181 I Mag. St. Dr. XVII

Il. 3. *Ogród Różany...*, Franciszek Cezary, Kraków 1627, ks. III, slb. 44–45, Biblioteka Jagiellońska 585181 I Mag. St. Dr. XVII

przy pulpicie, na którym leży otwarta księga; świadczy to o tym, że w momencie przybycia niebieskiego posłańca pochłonięta była modlitwą i lekturą Pisma św. Rycina towarzysząca pierwszej tajemnicy bolesnej, czyli przedstawienie modlitwy Chrystusa w Ogrójcu, jest o tyle ciekawa, że została wykorzystana wtórnie do dekoracji tekstu *Ogrodu Rozkosznego* Adriana Wieszczyckiego w edycji z 1650 roku. Pozostałe ryciny zamieszczone w tym druku są w większości identyczne z tymi, które ilustrują Horterynowskie wydanie *Sposobu mówienia Psalterzyka Panny Maryjej* z 1617 roku. Drzeworytów tych nie można uznać za wybitne dzieła sztuki; dotyczy to przede wszystkim przedstawień architektury i tła pejzażowego.

Dwie ryciny ozdabiające *Ogród Różany* Lithuanidesa wyróżniają się nieco odmiennym, ciekawszym stylem. Są to przedstawienia *Wniebowstąpienia* i *Wniebowzięcia* pochodzące wyraźnie z innego kompletu maryjnych drzeworytów (il. 3).

Obrazki te odnajdujemy także w wydany przez Macieja Jędrzejowczyka modlitewniku pt. *Koronka Błogosławionej Panny Maryjej, matki Pana naszego*⁴⁰. Rycina wyobrażająca *Wniebowstąpienie* towarzyszy mod-

⁴⁰ *Koronka Błogosławionej Panny Maryi, matki Pana naszego, która w sobie zamyka siedem pacierzy, i siedemdziesiąt Zdrowaś Maryja. Na pamiątkę siedmiorakiego krwi wylania Pana naszego, i siedmiorakiego wesela Panny błogosławionej matki jego. Do tego przydana jest*

litwom i rozważaniom poświęconym *Szóstemu weselu Panny Maryjej*, którego przyczyną było Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Chrystusa. Przedstawienie Maryi unoszonej do nieba w otoczeniu aniołów znalazło się w następnym rozdziale. W podobnej stylistyce utrzymane są wszystkie ryciny, znajdujące się w tej książeczce: *Obrzezanie Chrystusa* (s. 3), *Zwiastowanie* (s. 6.), *Modlitwa w Ogrójcu* (s. 10), *Nawiedzenie św. Elżbiety* (s. 13), *Biczowanie* (s. 17), *Narodzenie* (s. 20), *Ukoronowanie cierniem* (s. 26), *Polkón Trzech Króli* (s. 28), *Ecce Homo* (s. 32), *Znalezienie Jezusa w świątyni* (s. 36), *Ukrzyżowanie* (s. 40) oraz przedstawienie *Niewiasty obleczonej w słońce* (s. 80).

W drugiej edycji *Ogrodu Różanego* Lithuanidesa, która wyszła spod pras drukarni wileńskich jezuitów w 1646 roku, fragment poświęcony trzeciej metodzie odmawiania Różańca prezentuje się znacznie skromniej – przedrukowano jedynie modlitwy, pierwotnie stanowiące integralną całość z drzeworytami⁴¹. Wydanie to jest zdecydowanie skromniejsze od edycji krakowskiej; brak ilustracji spowodowały z pewnością względy oszczędnościowe.

Co łączy interesującą nas kwatere *Ogrodu Różanego* Lithuanidesa z emblematami? Przede wszystkim, podobnie jak w przypadku przywołanego wcześniej *Sposobu mówienia Psalterzyka*, współlistnienie tekstu i obrazu jako dwóch elementów ułatwiających rozważania poszczególnych tajemnic Zbawienia i jednoczesnego odmawiania przepisanych regułami modlitw. Subskrypcje nie są wierszowane, mają charakter typowych modlitw błagalnych; nie zawierają one materiału do rozważań tajemnic, są jakby modlitewnym dopełnieniem dziesiątki Różańca. Przedmiot rozważań został określony w tytule, a przybliżony czytelnikowi nie za pomocą subskrypcji, lecz wyłącznie za pośrednictwem rycin. Brak drzeworytów w wileńskiej edycji *Ogrodu Różanego* sprawia, że cykl różańcowy traci niemal zupełnie swój charakter *quasi-emblematyczny*.

Omówione dotychczas *quasi-emblematyczne* teksty różańcowe, to jest rozważania z *Ogrodu Różanego* oraz *Sposobu mówienia Psalterzyka*, mimo wielu cech wspólnych z klasycznymi emblematami pod względem gatunkowym nie zaliczają się do książek emblematycznych, w poczet których wpisać można natomiast *Ogród Rozkoszny* Adriana Wieszczyckiego. Dzieło

Koronka żywota Pana Jezusowego, i Litania nasświętszej Panny Maryjej dla szczęśliwej śmierci, A. Piotrkowczyk, Kraków 1623.

⁴¹ Por. *Ogród Różany...*, Drukarnia Jezuitów, Wilno 1646.

to zostało od początku pomyślane jako zbiór różańcowych emblematów. Każdy utwór, który znalazł się w nim, doskonale wpisuje się w klasyczną definicję tego gatunku. Wszystkie „kwiaty” rosnące w poetyckim ogrodzie Wieszczyckiego zostały wyposażone w ryciny, które pełnią funkcje ikonów; towarzyszy im motto, w roli którego każdorazowo występuje łaciński cytat z Pisma św. Trzecim elementem emblematycznej struktury tych kompozycji są wierszowane subskrypcje, utrzymane w stylistyce konceptystycznej, charakteryzujące się bogatą symboliką maryjną i chrystologiczną. Na przykład w utworze komentującym rycinę przedstawiającą *Cierniem koronowanie* Chrystus został nazwany „różą miłości”:

Tu oset, tu zostrzone znoś głogowe ości,
Nie zatłumi się nigdy tym RÓŻA MIŁOŚCI⁴².

Oset i kłujące gałązki głogu stanowią w utworze Wieszczyckiego tworzywo, z którego została uwita korona cierniowa, uwypuklająca królewską godność Chrystusa. Róża od wieków stanowi symbol miłości; w *Ogrodzie Rozkosznym* niepodzielnie panuje *amor sacer*, którego ucieleśnieniem jest umęczony Chrystus – róża miłości, czerwona od krwi przelanej za grzeszników.

Subskrypcje emblematów Wieszczyckiego to dziesięciowersowe epigramy o strukturze dystychu izometrycznego (13 (6 + 7)). Rym wszystkich wersów jest jednakowy – stanowi go dopełniaczowa forma rzeczownika „miłość”. Jednorodność metrum miała zapewne przywodzić na myśl zamierzoną monotonię modlitwy różańcowej; zgodnie ze stwierdzeniem Anny Gurowskiej, „tak jak ręka jednostajnie przesuwa się po paciorkach różańca, tak oko ślizga się po wersach *Ogrodu*”⁴³.

Poszczególne wersy subskrypcji są bardzo zwarte; każdy dziesięciowersowy tekst – wierszowany podpis emblematu – stanowi nagromadzenie konceptów; niejednokrotnie poeta przedstawiał swe myśli w sposób niezbyt jasny, miejscami zastosowany przez niego koncept bywa ciężki do racjonalnego uzasadnienia. Przykładowo w tekście rozważań nad tajemnicą *Modlitwy w Ogrójcu* czytamy:

Dobywa się, topnieje pot krwawej własności,
Nie bojaźń go wywodzi, lecz
ŁAŻNIA MIŁOŚCI.

⁴² A. Wieszczycki, *op. cit.*, s. 88.

⁴³ *Ibidem*, s. 22.

Był strach, ten larwę przywiódł ludzkich nieprawości, Spędziła zasadzona
POBUDKA MIŁOŚCI.

Pragnie Miłość. Struczczaszy dał kielich dla mdłości, A za tym się rozlewa
OCEAN MIŁOŚCI.

Trzykroć z zalewku żyzny ogród szczęśliwości, Śliczne w nim róże,
śliczny z nich WIENIEC MIŁOŚCI.

Szczęśliwy, komu rossa szkarłatnej piękności Skropiony wianek z rąk swych
da – FAWOR MIŁOŚCI⁴⁴.

Określenie „żyzny ogród szczęśliwości” odnosi się zapewne do Chrystusa, który trzykrotnie spłynął krwawym potem w czasie modlitwy na Górze Oliwnej. Trudno określić, czym dokładnie są róże, z których został uwity przywołany przez Wieszczyckiego „wieniec miłości”; być może są słowami modlitwy Zbawiciela. „Rossa szkarłatnej piękności” to także tytuł, jakim poeta obdarzył Chrystusa; szkarłat symbolizuje królewską godność, piękno oraz męczeńską krew; wianek jest „skropiony” zapewne krwawym potem Jezusa, a symbolizuje miłość, którą ten ofiaruje swoim wiernym.

Emblematy Wieszczyckiego doskonale wpisują się w definicję gatunkową zamieszczoną w poetyce Pontanusa; zarówno obrazy, jak i epigramatyczne subskrypcje o charakterze elegijnym stanowią rozwinięcie sensu zawierającego się w słowach Pisma św. zamieszczonych w lemmacie każdego z emblematów. Kompozycja całego zbioru jest bardzo kunsztowna i przemyślana, co wynika przede wszystkim z panegirycznego charakteru *Ogrodu Rozkosznego*, dedykowanego przez poetę księciu Władysławowi Dominikowi Zasławskiemu. Dzieło Wieszczyckiego nie jest typowym modlitewnikiem, przeznaczonym dla każdego czciciela Najświętszej Marii Panny, członka Bractwa Różanego Wianka, lecz wyszukany, dworskim podarkiem ofiarowanym możnemu protektorowi przez pisarza. Na kształcie *Ogrodu Rozkosznego* zaważyło być może także i to, iż Wieszczycki był osobą świecką, podczas gdy większość autorów różańcowych „hortulusów” wywodziła się z kręgu duchowieństwa (głównie spośród członków zgromadzenia dominikanów) i pisała swe teksty nie z myślą o przypodobaniu się pobożnemu możnowładcy, lecz w trosce o potrzeby duchowe wiernych, mając na uwadze przede wszystkim walory katechetyczne utworów *quasi*-emblematycznych.

Emblematyczność polskojęzycznych druków różańcowych z pierwszej połowy wieku XVII polega przede wszystkim na analogicznym jak

⁴⁴ *Ibidem*, s. 86.

w klasycznie pojętych emblematach pojmowaniu roli współdziałania słowa i obrazu. Dzieła tego typu charakteryzowało celowe łączenie z sobą rycin i subskrypcji (wierszy, modlitw) w określone związki, które dzięki jednoczesnemu oddziaływaniu za pomocą tekstu pisanego i przedstawienia obrazowego miały skuteczniej osiągać zamierzone przez autora cele. W dobie katolickiej reformy Kościoła teoretycy sztuki przywiązywali ogromną wagę do katechetycznej funkcji dzieł sztuki religijnej. Fabian Birkowski, który był jednym z najgorętszych krzewicieli teorii sztuki kościelnej stworzonej przez Roberta Bellarmina, pisał w swym słynnym kazaniu *O świętych obrazach, jako mają być szanowane*:

[...] gdy prostaczek obaczy historiją Narodzenia Pańskiego, albo innej tajemnicy odkupienia malowanie, to stoi mu i za doktora, i za księę, i ta reprezentacja żywa więcej go [...] uczy i wzrusza, aniż słowa kaznodziejskie⁴⁵.

Bellarmin dowodził, iż przedstawienia obrazowe o charakterze narracyjnym (*historiae depictae*) miały przede wszystkim przybliżyć prawdy wiary wyznawcom religii katolickiej poprzez opowiadanie wydarzeń z dziejów historii Zbawienia, działając na zasadzie „Biblii dla analfabetów” lub też ułatwiając głębsze przeżywanie dogmatów katolickich, żywotów świętych czy zdarzeń znanych z kart Ewangelii⁴⁶. W przypadku modlitwy różańcowej, wymagającej od wiernych połączenia modlitwy ustnej z rozważaniami poszczególnych tajemnic, ryciny ilustrujące kolejne tematy do rozmyślań stawały się wizualną zachętą do kontemplacji głębokich treści w niej zawartych. Ilustracje widniejące w polskojęzycznych drukach z pierwszej połowy wieku XVII odnosiły się nie do słów wypowiedzianych przez osobę odmawiającą Różaniec, gdyż ta za każdym razem wymawiała słowa *Pozdrowienia Anielskiego*, lecz do tekstów mniej lub bardziej rozbudowanych i artystycznie ukształtowanych rozważań.

W *quasi-emblematycznych* tekstach różańcowych zarówno słowa, jak i towarzyszące im obrazy były znakami tego, co niewidzialne i niewyraźne. Ikonografia rycin stosowanych w literaturze maryjnej była przeważnie bardzo czytelna, nie obfitowała w skomplikowaną symbolikę, podobnie

⁴⁵ F. Birkowski, *O świętych obrazach, jako mają być szanowane kazanie*, [w:] idem, *Głos krwi b. Józafata Kunczewica... kazania czworo...*, A. Piotrkowczyk, Kraków 1629, s. 72.

⁴⁶ P. Krasny, „*Res quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris Peregrinante collitur*”. *Nauka św. Roberta Bellarmina o roli dzieł sztuki w życiu Kościoła*, „Folia Historiae Artium” seria nowa, 2007, t. II, s. 50.

jak większość tekstów rozważań, które przeznaczone były dla przeciętnego czytelnika.

Czy zamieszczone w *Sposobie mówienia Psalterzyka* i *Ogrodzie Różanym* Waleriana Lithuanidesa utwory, analizowane w niniejszym artykule, można określić mianem emblematów? Oba teksty są niejednolite gatunkowo; pomieszczone w zbiorach kompozycje, które łączą rozważania różańcowe z odpowiednimi ilustracjami, mają strukturę zbliżoną do emblematów: inskrypcja, czyli tytuł, jest rozwinięta w subskrypcji, która nie jest jednak wierszowana. W przypadku *Sposobu mówienia Psalterzyka* mamy do czynienia z subskrypcjami o charakterze litanijnym, natomiast w *Ogrodzie Różanym* stanowią one krótkie modlitwy napisane prozą. W obu przypadkach ryciny pełnią funkcję ilustrującą w stosunku do treści inskrypcji i subskrypcji. Inaczej przedstawia się sytuacja w zbiorze Wieszczyckiego; tam bowiem ryciny to raczej dopełnienie niż ilustracja treści zawartych w wierszowanych subskrypcjach, rozwijających tytułowe inskrypcje. To właśnie sprawia, iż w przypadku *Ogrodu Rozkosznego* można mówić o różańcowej książce emblematycznej, podczas gdy pragnąc dochować wierności szesnasto- i siedemnastowiecznej definicji emblematu, znanej chociażby z poetyki Pontanusa, nie powinno się określać w ten sposób wspomnianych wyżej cykli różańcowych, choć ich podobieństwo do klasycznego trzyczęściowego emblematu jest wyraźne. Mimo iż bez wątplenia emblematyka stanowiła dla ich autorów źródło inspiracji, lepiej określać je mianem *quasi*-emblematów, rezerwując termin „emblemat” dla tekstów, które lepiej spełniają wszystkie warunki stawiane przez definicję tego gatunku.

Summary

The aim of this paper is to present three Polish rosary books from the first half of 17th century and introduce research into their connections with the art of emblems. The most important works were created in the circle of Dominican Order in Kraków. The rhetoric culture of this centre remains still undiscovered, however the oeuvre of the most famous Dominican orator, Fabian Birkowski, is very appreciated by contemporary scholars.

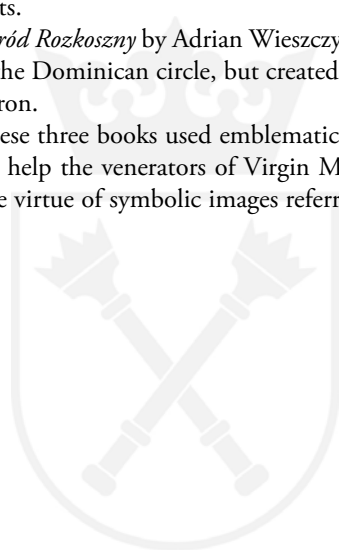
Although the name of the author of the '*Sposób mówienia Psalterzyka*' is still unknown, we can suppose that he was closely related to the Confraternity of the Holy Rosary, established among the Dominican Convent of Kraków. '*Sposób mówienia Psalterzyka*' is a typical prayer book; every meditation related

with the Mysteries of the rosary is illustrated, however it is not a classic 'emblem book'. Mentioned work was very popular in 17th century; there were about 10 editions of this book between 1600 and 1650. It was created for everyday devotional use of the members of the Confraternity of the Holy Rosary.

The second work, *Ogród Różany* was written by Walerian Lithuanides, one of the most important Dominicans in Kraków from the first half of the 17th century. He introduced the Angelus Domini prayer to Polish adherents and initiated annual processions on the feast day of the Virgin Mary of the Rosary. His book is a compendium of information on the rosary, it contains meditations and stories about miracles related with this prayer and also a series of quasi-emblematic texts.

The last one – *Ogród Rozkoszny* by Adrian Wieszczycki is a typical emblem book, not related to the Dominican circle, but created as an elaborate gift for the writer's noble patron.

The authors of these three books used emblematic (or quasi-emblematic) schemes especially to help the venerators of Virgin Mary to combine prayer and meditation in the virtue of symbolic images referring to the Mysteries of the rosary.



BARTŁOMIEJ CZARSKI (Biblioteka Narodowa, Warszawa)

LEMMATA W STAROPOLSKICH KONSTRUKCJACH STEMMATYCZNYCH JAKO PRZEJAW HYBRYDYZACJI GATUNKOWEJ

Jednym z elementów bogatej staropolskiej tradycji łączenia z sobą słowa i obrazu są tak zwane stemmata. Pod pojęciem tym kryją się w zasadzie różne formy poetyckie, których konstrukcja opiera się na nawiązaniach do wizerunków heraldycznych. Przedmiotem niniejszego tekstu będą stemmata, których strukturę wzbogacono o element dodatkowy: lemmat, rozumiany jako sentencja czy też motto właściwe emblematom. Ponieważ stemmatom w badaniach nad literaturą epok dawnych nie poświęcono do tej pory wiele miejsca, wywód warto zacząć od możliwie zwięzłego scharakteryzowania interesującego nas zjawiska, zwłaszcza że termin ten jest stosowany stosunkowo szeroko.

Zwykle terminem „stemmat” określa się epigramy zbudowane wokół aluzji do motywu widocznego w godle konkretnej osoby bądź całego rodu¹. Tego typu utwory wchodzi między innymi w skład dorobku Andrzeja Krzyckiego², Andrzeja Trzecieckiego³ czy Klemensa Janicjusza⁴. Spotkać

¹ Tak termin „stemmat” rozumie między innymi Janusz Pelc, zob. J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 15.

² Można tu wskazać choćby satyryczny utwór na herb królowej Bony, zob. *Andreae Cricii Carmina*, ed. K. Morawski, Kraków 1888, s. 87.

³ Najlepszym tego typu utworem Trzecieckiego, według Franciszka Pilarczyka, jest wiersz dedykowany Hiacyntowi Młodziejowskiemu herbu Ślepowron, zob. F. Pilarczyk, *Stemmata w drukach polskich XVI wieku*, Zielona Góra 1982, s. 68.

⁴ Jednym ze stemmatów tego młodo zmarłego poety jest epigram *In stemma Ravitarum*, zob. *Antologia poezji łacińskiej w Polsce. Renesans*, red. I. Lewandowski, Poznań 1996, s. 182.

je można także w zbiorach autorów późniejszych, czego przykładem jest choćby *Epigrammatum libellus* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego⁵.

Oprócz wspomnianego rodzaju epigramatów mianem stemmatów określa się również kompozycje słowno-wizualne, które powstawały w środowisku Akademii Krakowskiej w celu uczczenia świeżo wypromowanych magistrów czy doktorów. Wiele tego rodzaju publikacji odnotowuje Paulina Buchwald-Pelcowa w swojej bibliografii druków emblematycznych⁶. Kompozycje te zbudowane są przeważnie z trzech elementów. Najważniejszą rolę w ich strukturze pełnią: rycina przedstawiająca fikcyjny herb uczonego oraz wiersz oparty na towarzyszącym mu komponencie graficznym. Warto dodać, że w tego typu utworach rycina imitująca herb przeważnie złożona jest z symbolicznych przedstawień, które odnosiły się do kultu wiedzy i życia intelektualnego, a czerpano je z reguły z bogatego zasobu, którym dysponowała emblematyka i hieroglifika⁷. W konsekwencji konstrukcje te pod wieloma względami bardzo bliskie są emblematom, o czym jeszcze będzie mowa poniżej.

Najczęściej jednak jako stemmat rozumie się kompozycję złożoną z ryciny przedstawiającej autentyczny herb oraz odwołującego się do niej epigramu⁸. Formy te spełniały przede wszystkim istotne dla życia literackiego i wydawniczego dawnej Rzeczypospolitej funkcje panegiryczne. Można także uznać, że dodatkowo stanowiły atrakcyjne dopełnienie dedykacji i miały się przyczynić do zdobycia względów dysponującego niezbędnymi środkami materialnymi patrona⁹. Popularność tej formy na ziemiach daw-

⁵ Aleksander Wojciech Mikołajczak uważa, że aż trzydzieści dwa utwory z tego zbioru należy traktować jako stemmata, zob. A.W. Mikołajczak, *Studia Sarbiewiana*, Gniezno 1998, s. 72.

⁶ Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, Wrocław 1981, s. 51–52.

⁷ Zob. A. Dzieciół, *Książka jako symbol w kulturze polskiej XVII wieku*, Warszawa 1997, s. 57–88.

⁸ Zob. J. Niedźwiedz, *Nieśmiertelne teatra sławy*, Kraków 2003, s. 217. Stemmatom sporadycznie poświęcają uwagę także badacze obcy. Warto tu szczególnie zwrócić uwagę na dwie pozycje w języku litewskim: J. Liškevičienė, *XVI–XVIII Amžiaus knygu grafika: Herbai sensuosiuse lietuvos spaudiniuose*, Vilnius 1998; E. Patiejūnienė, *Brevitas ornata: Mažosios literatūros formos XVI–XVII amžiaus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės spaudiniuose*, Vilnius 1998. Natomiast pewnym aspektom związków emblematyki z heraldyką przyjrzał się Alan R. Young, zob. A.R. Young, *The emblem and flags*, [w:] *Companion to Emblem Studies*, ed. P.M. Daly, New York 2008, s. 469–473.

⁹ Zob. R. Ociecek, *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982, s. 18.

nej Polski była ogromna. Stemmata, co koniecznie trzeba odnotować, przeważnie nie stanowiły utworów samodzielnych, a funkcjonowały jako jeden z elementów większej całości – mogły na przykład współtworzyć zróżnicowane od strony formalnej i genologicznej zbiory panegiryków. Tego typu publikacją jest choćby opisywany przez Janusza Pelca *Leopardus...*¹⁰ poświęcony Henrykowi Firlejowi, arcybiskupowi gnieźnieńskiemu¹¹. Praca ta zawiera łącznie czternaście rycin i towarzyszących im tekstów, które tworzą całości powiązane z Lewartem, herbem adresata. Na zbiór ten składają się jednak formy bardzo rozmaite, są wśród nich emblemata, stemmata, a także wyobrażenia hieroglificzne. *Leopardus* nie jest jednak jedynym tego typu drukiem panegirycznym. Inne, podobne wydania odnotowuje choćby Paulina Buchwald-Pelcowa¹².

Termin „stemmat” odnosi się także do kompozycji słowno-heraldycznych zamieszczanych na odwrocie karty tytułowej. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że takie właśnie użycie interesującego nas pojęcia jest najczęstsze. Wynika to z bardzo prostej przyczyny – tradycja zamieszczania stemmatów na karcie tytułowej *verso* druków wydawanych na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów była bardzo silna i trwała¹³. Wykształciła się ona w połowie wieku XVI i utrzymywała w zasadzie aż do końca istnienia państwa polsko-litewskiego. W tym czasie stemmata ulegały naturalnie różnym przemianom dyktowanym przez rozmaite czynniki. Bez wątpienia swój wpływ zarówno na warstwę wizualną, jak i tekstową tych kompozycji wywierały następujące po sobie bądź współlistniejące prądy estetyczne oraz różne formacje kulturowe jak renesans, barok czy też klasycyzm. Istotnym czynnikiem na pewno była także potrzeba urozmaicenia klasycznej formy stemmatu – dwu- lub trzejelementowej. Pierwszy wariant składał się z ryciny heraldycznej i epigramu, a drugi zawierał te same elementy uzupełnione dodatkowo o nadpis spełniający rolę tytułu często informującego o osobie adresata utworu, jego rodzie bądź herbie, jakim się pieczętował. Owe nadpisy przybierały przykładowo postać formuł brzmiących: *In stemma* [Na herb], *In stemma perantiquum* [Na starodawny

¹⁰ Zob. *Leopardus illustrissimi ac reverendissimi... Henrici Firley archiepiscopi Gnesnensis... Gnesnensem primum archidioecesim ingredientis*, Calisiae 1624.

¹¹ Zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 180–181.

¹² Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 47–51.

¹³ Silny związek stemmatów z książką drukowaną odnotował Franciszek Pilarczyk, autor jedynej pracy monograficznej poświęconej temu zjawisku, zob. F. Pilarczyk, *op. cit.*, s. 6.

herb], *In stemma perillustris maecenatis* [Na herb przesławnego mecena-sa], *Ad insigne gentilitium* [Na rodowy herb], a także bardzo podobnych polskojęzycznych: *Na starodawny klejnot*, *Na herb patrona*, *Na herb jego miłości* itp. Przeważnie uzupełniano je jeszcze, jak już wspomniano, nazwą konkretnego herbu bądź rodziny.

Stemmata, które występowały w znacznej części publikowanych w dawnej Polsce i na Litwie druków, z czasem stawały się bardzo powszechne, a ich panegiryczny potencjał ulegał wyczerpaniu. Autorzy tego typu kompozycji sięgali więc po różne sposoby urozmaicenia „opatrzonej” formy, by przywrócić jej atrakcyjność. Między innymi dbano, by element graficzny stemmatu odznaczał się jak największymi walorami estetycznymi. Niewątpliwie potęgowało to dekoracyjną funkcję konstrukcji słowno-heraldycznych, które w strukturze dawnej książki odgrywały także rolę ozdobnej ilustracji. Powszechnym sposobem na uatrakcyjnienie kompozycji słowno-heraldycznych współtworzących ramę wydawniczą było również umieszczanie pod ryciną większej liczby epigramów. Mogły one wszystkie odwoływać się do tych samych motywów widocznych w herbie, bądź też nawiązywać do nich osobno i niezależnie od siebie. Warto nadmienić, że liczba tych dodatkowych utworów mogła się wahać od kilku do kilkuna-stu¹⁴. Zabieg ten zatem zdecydowanie zwiększał możliwości inwencyjne autora kompozycji i pozwalał mu swobodnie przywoływać różne, niekiedy trudno dające powiązać się z sobą w obrębie jednego tekstu motywy. Formalną stronę stemmatów urozmaicano także poprzez zamieszczanie cytatów z cudzych utworów zamiast własnego wiersza. Trzeba dodać, że nie zawsze źródłem takich zapożyczeń stawały się dzieła poetyckie, równie dobrze mogły być to utwory prozatorskie. Najczęściej sięgano jednak do klasycznych poetów antycznych: Horacego, Wergiliusza, Owidiusza czy Syliusza Italika. Równie popularne było Pismo Święte, a w szczególności Księga Psalmów. Z dzieł autorów nowożytnych korzystano w ten sposób o wiele rzadziej, ale istnieją przykłady i na obecność ich utworów w obrę-

¹⁴ Przykładem stemmatu, na który składa się większa liczba epigramów, jest kompozycja, która zamieszczona została wśród preliminarów panegirycznego poematu Antoniego Glińskiego, zob. A. Gliński, *Trybut uprzejmej życzliwości od obowiązwanego wdzięcznością klienta. Dobrodziejowi swemu wielmożnemu jegomości panu Stanisławowi Sokolowskiemu podkomorzemu inowrocławskiemu, przy dorocznej wielkiego imienia solennizacji oddany. Roku Pańskiego 1750*, Leszno 1750, k. A1v–A2v. Czytelnik pod ryciną heraldyczną znajdzie bowiem aż piętnaście utworów.

bie konstrukcji stemmatycznych – wydaje się, że szczególną popularnością cieszył się Maciej Kazimierz Sarbiewski¹⁵.

Jeszcze jednym sposobem na uatrakcyjnienie staropolskich kompozycji słowno-heraldycznych, o którym warto wspomnieć choćby krótko, jest wiązanie ich z nurtem *poesis artificiosa*. Popularność poezji kunsztownej w wiekach XVII oraz XVIII sprawiła, że wśród stemmatów zaczęły się pojawiać takie formy literackie jak akrostychy, telestychy, centony, poliptota czy *carmina figurata*. Tego typu rozwiązania z pewnością zwracały uwagę ówczesnych czytelników, a autorom pozwalały wykazać się kunsztem twórczenia niezwyklej od strony formalnej kompozycji.

Powyzsze wyliczenie różnych, ale nie wszystkich, alternatywnych odmian konstrukcji słowno-heraldycznych ma jedynie posłużyć za wstęp do dalszych rozważań. Dotyczyć one będą stemmatów, których strukturę wzbogacano o jeszcze jeden element – lemmat. Z pewnością za takim urozmaiceniem stoją te same czynniki, które spowodowały wykształcenie się wyżej wymienionych form alternatywnych wierszy heraldycznych. Służyło ono więc uatrakcyjnieniu klasycznej wersji kompozycji słowno-heraldycznej oraz przyciągnięciu uwagi czytelnika, by przekazać mu treści panegiryczne. Jak się jednak okaże, nie są to jedyne przyczyny wzbogacania w ten sposób formalnej strony stemmatów. Pełny obraz interesującego nas zjawiska łatwiej jednak będzie przedstawić na kilku przykładach. Okaze się bowiem, iż lemmat zajmował różne miejsce w strukturze stemmatu i pełnił w niej rozmaite funkcje.

Częstym sposobem na wprowadzenie lemmatu do struktury pełniącego funkcje panegiryczne stemmatu jest zastąpienie nim nadpisu, który umieszczano w trójdzielnych kompozycjach słowno-heraldycznych w charakterze tytułu. Dzięki takiemu zabiegowi stemmat znacznie zbliża się do emblematu, a odróżnić go od tej formy niekiedy można dopiero po bliższym przyjrzeniu się pozostałym elementom kompozycji. Sam herb nie przesądza przecież o tym, że słowno-wizualna forma jest stemmatem. Ryciny heraldyczne często bowiem pojawiały się także w utworach emblematycznych, a wiele takich przykładów znaleźć można w zbiorach pierw-

¹⁵ Przykładem stemmatu, w którym obficie wykorzystano fragmenty twórczości Sarbiewskiego, jest kompozycja zamieszczona przed mową pogrzebową Cherubina Gorkowskiego, zob. Ch. Gorkowski, *Sława godnego imienia, heroicznego w ojczyźnie zasług, o przykładnego cnotami życia, nieśmiertelna po śmierci... Jana Chryzostoma Zboży Radojewskiego kasztelana inowrocławskiego... na ukojenie serdecznych żalów... przy solennym pogrzebie... kazaniem... ogłoszona roku... 1752. Dnia 28. Marca*, [b.m.w., ok. 1754].

szych twórców gatunku z Andreasem Alciatusem na czele. *Princeps emblematum* swój zbiór rozpoczął bowiem od kompozycji, w skład której wszedł ikon wyobrażający herb rodziny Sforzów, władców Mediolanu w czasach twórczości autora¹⁶. W dalszej części *Emblematum libellus...* przywołane zostały jeszcze inne symbole, które można by uznać za heraldyczne – są to sowa wykorzystana jako znak Aten¹⁷ oraz łos odgrywający rolę symbolu rodziny Alciatusa¹⁸. Za przykładem twórcy gatunku podążyli także i inni. W zbiorze węgierskiego humanisty Ioannesa Sambucususa utworem współtworzonym przez ikon w formie ryciny heraldycznej jest choćby emblemat opatrzoney lemmatem *In labore fructus* [Praca wydaje owoce]¹⁹. To samo wyobrażenie wykorzystane zostało zresztą później przez Iuniusa Hadriana w utworze dedykowanym Sambucusowi i opatrzoney lemmatem *Eruditionis decor concordia, merces gloria* [Ozdobą uczoneści jest zgoda, a nagrodą, którą przynosi, chwała]²⁰.

Podobnych przykładów znaleźć można jeszcze więcej. Uzmysławia to między innymi, że wykorzystanie ryciny heraldycznej bądź herbu w kompozycji słowno-wizualnej nie czyni jej jeszcze stemmatem. Odróżnienie obu zjawisk może być jeszcze trudniejsze w przypadku sytuacji, o której była mowa na początku poprzedniego akapitu, czyli gdy w strukturze stemmatu nadpis zostanie zastąpiony frazą imitującą charakterystyczny dla emblematyki lemmat. A warto dodać, że nie była to wcale sytuacja rzadka. Czytelnik spotkać się z nią może choćby w wydanej w roku 1636 pracy dotyczącej hodowli ryb, która wyszła spod pióra Stanisława Strojnowskiego. Tekst ten zatytułowany został *Opisanie porządku stawowego...*²¹, a zadedykowano go Aleksandrowi z Brzezia Brzeskiemu herbu Oksza, dziekanowi włocławskiemu. W związku z tą dedykacją na odwrocie karty tytułowej interesującego nas wydania wytłoczono godło Oksza – topór bojowy z ostrzem skierowanym w prawo. Wizerunek ten umieszczono na ozdobnej tarczy, którą dodatkowo otacza ornament florystyczny. Nie jest to więc

¹⁶ Zob. A. Alciatus, *Emblemata cum comentariis amplissimis*, Padova 1621, s. 9. Kolejne odwołania do Alciatusa także dotyczyć będą tego wydania.

¹⁷ *Ibidem*, s. 112.

¹⁸ *Ibidem*, s. 23.

¹⁹ J. Sambucus, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis...*, Antwerpen 1564, k. N4v.

²⁰ J. Hadrianus, *Emblemata ad D. Arnoldum Cobelium...*, Antwerpen 1565, k. B6r.

²¹ S. Strojnowski, *Opisanie porządku stawowego i przestróg niektórych domowego gospodarstwa... teraz znowu z pilnością przedrukowane*, Kraków 1636.

pełny herb, gdyż brakuje tu takich elementów jak klejnot, hełm i korona szlachecka czy też labry. Nad omówioną ryciną wytłoczono nadpis, który przybrał następującą postać: *Arti et Marti utilis* [Przydatny w pracy i na wojnie]. Sformułowanie to bardzo przypomina lemmat i z łatwością można je sobie wyobrazić jako element kompozycji emblematycznej. W tym przypadku łacińska fraza odnosi się do heraldycznego topora. Z jednej strony podkreśla jego przydatność w czasie walki zbrojnej (*Mars*), a z drugiej – zastosowanie w różnego rodzaju rzemiosłach (*Ars*). Podkreślona uniwersalność topora zapewne powinna zostać przeniesiona na pieczętującą się Okszą osobę, czyli Aleksandra Brzeskiego. Na takie rozumienie tytułu stemmatu pozwala rozpatrzenie go w kontekście całego wydania i znajomość treści towarzyszącej *Opisaniu porządku stawowego...* dedykacji. Warto jeszcze dodać, że frazę służącą za tytuł omawianego utworu wyróżnia dodatkowo to, iż napisana została po łacinie, w przeciwieństwie do epigramu, który ułożono w języku polskim:

Gdzie teraz złota Wiersza, mężni Wierszowcowie,
którą wam za herb dali czescy monarchowie?
Jeśli Okszę za Wierszą na frymark wam dano,
bez pochyby żelazem złoto oszukano.
Nie zginęło oboje. W Czechach wojowali
szczęśliwie, z Wiersze złotej fortunę obrali.
W Polsce tak się ich cnota z szczęściem pasowała,
aż ta Oksza jak węda w ich ręku została²².

Epigram ten nawiązuje do legendy herbowej i okoliczności nadania godła po raz pierwszy. Dla struktury stemmatu ważne jest jednak to, że w treści wiersza pada nazwa herbu, która nie pojawiła się w nadpisie przyjmującym postać zbliżoną do lemmatu. Informacja podana w wierszu w pewnym sensie uzupełnia więc braki tytułu, któremu nadano kształt bardziej właściwy dla emblematu.

Podobną kompozycję znaleźć można w innym siedemnastowiecznym druku: w wytłoczonym w Poznaniu w roku 1622 *Podarku na sławne wesele zancie urodzonych oblubińców...* autorstwa Marcina Czaplica Kleca²³. Ta okolicznościowa publikacja skierowana do zawierających związek mał-

²² *Ibidem*, k. A1v.

²³ M. Czaplic Klec, *Podarek na sławne wesele zancie urodzonych oblubińców, szlachetnego pana Stephana Żabinskiego i szlachetnej panny, Anny Chrościewskiej...*, Poznań 1622.

żeński Stefana Żabińskiego oraz Anny Chrościewskiej na odwrocie karty tytułowej tradycyjnie zawiera stemmat oparty, co ciekawe, nie na godle pana młodego, lecz na herbie własnym rodziny Chrościewskich. Tworząca słowno-heraldyczną kompozycję rycina przedstawia więc podzieloną w poprzek tarczę (w pas), w dolnej części której znajduje się łabędź, a w górnej pół łabędzia z rozpostartymi skrzydłami²⁴. Tym razem przedstawienie zostało dopełnione klejnotem, hełmem oraz labrami. Wspomniany cymer wyobraża łabędzie skrzydła, a pomiędzy nimi inicjały Zygmunta Augusta, nad którymi widnieje korona. Część tekstowa tego stemmatu jest tak samo, jak miało to miejsce w poprzednim przykładzie, niejednorodna, jeśli chodzi o kod językowy. Nadpis, który przybrał postać zbliżoną do lemmatu, ponownie bowiem ułożony został w języku łacińskim, a wytłoczony pod ryciną epigram – w polskim. Pierwszy z tych elementów brzmi następująco: *Satis est ornamento filiis decus parentum* [Dzieciom za ozdobę starczy chwała rodziców]. Drugi zaś:

Iż zawsze szczerłość w domu Chrościewskich mieszkał<a>²⁵,
 przetoż cnota za klejnot Łabędzia mu dała.
 Szczęśliwyś, cny Żabiński, że się dziś z nim bracisz,
 bo na jego przyjaźni nigdy nie utracisz²⁶.

Po zestawieniu z sobą obu elementów słownych można odnieść wrażenie, że w zasadzie nie zachodzi pomiędzy nimi żaden związek. Lemmat rozpoczynający całą kompozycję należy wiązać raczej z treścią utworu tytułowego, który ma charakter epitalamium. W tej sytuacji można odnieść wrażenie, że tytuł ten kierowany jest do potomstwa młodej pary, a charakterystyczny dla stemmatów akcent panegiryczny zastąpiony został parenetycznym. Warto to od razu podkreślić, gdyż wydaje się, że często wprowadzanie lemmatu do konstrukcji stemmatycznej miało między innymi na celu właśnie przesunięcie ciężaru jej treści z pochwalnego na pouczający. Do myśli tej powrócimy jeszcze w dalszej partii tekstu.

²⁴ *Ibidem*, k. A1v.

²⁵ Pierwszy wers prawdopodobnie zawiera błąd drukarski i pominięta została w nim ostatnia sylaba. Jej uzupełnienie jest konieczne do uzyskania utrzymanej w pozostałych wersach miary trzynastozgłoskowca. W przytoczonym cytacie propozycja uzupełnienia podana została w nawiasach ostrych.

²⁶ *Ibidem*, k. A1v.

Sam przywołany epigram natomiast, mimo że opiera się na herbie panny młodej, skierowany został do jej małżonka. Utwór ten w żaden jednak sposób nie odnosi się do lemmatycznego nadpisu, a jedynie koncentruje na pochwaleniu rodu Chrościewskich, przekonując adresata, że po zawarciu małżeństwa cnota potomków żony przypadnie także i jemu w udziale. W tym przykładzie zastąpienie tradycyjnego tytułu stemmatu formą bardziej właściwą dla emblematów zakłóca porządek struktury słowno-heraldycznej. Poszczególne jej elementy przestają sobie bowiem dobrze odpowiadać. Być może wynika to z tego, że nadpis w żaden sposób nie nawiązuje do ryciny heraldycznej i nie sugeruje symbolicznego znaczenia zawartych w niej elementów. Poprzedni przykład oparty na herbie Oksza sprawiał wrażenie spójnego i jednorodnego. Zapewne nie bez znaczenia dla osiągnięcia takiego efektu była użyta fraza *Marti et Arti utilis*, którą bardzo łatwo powiązać z widocznym w godle toporem. Tutaj jednak lemmat wykracza poza treść stemmatu i łączy się z ogólnym panegiryczno-parenetycznym przesłaniem całej okolicznościowej publikacji. Jego obecność może więc wywołać wrażenie braku spójności zamieszczonej na odwrocie karty tytułowej kompozycji.

W obu przytoczonych przykładach nadpis pełniący funkcję lemmatu miał formę łacińską, co odróżniało go od epigramu, który ułożony został w języku narodowym. Być może zabieg ten miał na celu podkreślenie, że tytuł kompozycji pełni także funkcję motta lub maksymy. Zastosowanie innego kodu językowego stanowić miało zapewne znak dla czytelnika, że powinien zwrócić baczniejszą uwagę na właściwy fragment i poświęcić więcej czasu jego interpretacji. Nie zawsze jednak twórcy pochwalnych kompozycji w ten sposób starali się odróżnić lemmatyczny tytuł stemmatu od jego części epigramatycznej. Wiele tego typu utworów powstało bowiem w całości po łacinie.

Jeden z przykładów znaleźć można w następnym druku okolicznościowym pochodzącym z wieku XVII. Tym razem impulsem do jego powstania nie było wesele, lecz pogrzeb. Mowa tu o wytoczonej w roku 1646 w zakładzie Krzysztofa Schedla mowie, która została wygłoszona podczas pochówku Kazimierza Markiewicza²⁷. Na odwrocie karty tytułowej, czyli

²⁷ W. Kupczewic, *Iusta feralia seu Oratio in funere nobili ac generosi domini d. Casimiri Markiewic Wązgiłowic, eloquentiae ac iurisprudentiae in Academia Cracoviensi studiosi unici nobilis ac generosi domini d. Petri Markiewic Wązgiłowic de Bukszewice S. R. M. curriculum praefecti filii ab Alberto Kupczewic, eloq. ac philosophiae in eadem unisersitate studioso, extremi affectus declarandi gratia exhibitia*, Kraków 1646.

w miejscu tradycyjnie przewidzianym właśnie dla stemmatów, znalazła się rycina przedstawiająca herb własny zmarłego. Godło umieszczone na tarczy ukazuje strzałę skierowaną ku górze, a w klejnocie znajduje się taka sama strzała, tyle że obrócona w dół. Nad tarczą dodatkowo wytłoczono hełm wraz z koroną, a wokół niej labry. Omawiany stemmat ma kompozycję trójdzielną, a więc składa się jeszcze z części wierszowanej (dwóch epigramów) oraz nadpisu. Drugi z tych elementów, co już zasugerowano, przypomina emblematyczny lemmat *Alta decora Parentum* [Wzniosła chwała rodziców]. Fraza ta odczytana bez uwzględnienia kontekstu ma raczej wyraz ogólnie pochwalny i odnosi się do powszechnego przekonania o wielkości dokonań dawnych pokoleń, którym należy się szacunek. Od razu trzeba też dodać, że sformułowanie to jest przekształconym fragmentem z *Eneidy*, gdzie czytelnik może napotkać frazę *veterum decora alta parentum*²⁸. Odwołanie do starożytnego klasyka zdecydowanie podkreśla lemmatyczny charakter tego tytułu i nawiązuje do praktyki stosowanej przez wielu twórców emblematów. Przy omawianiu stemmatu poświęconego Kazimierzowi Markiewiczowi nie warto jednak pozostawać tylko przy samym nadpisie. Okazuje się bowiem, że cała konstrukcja pod kilkoma innymi względami także nawiązuje do emblematyki. W tej sytuacji warto również przytoczyć zamieszczony pod ryciną heraldyczną łaciński epigram:

Mirum? Quis celeres subvertit turbo sagittas?
 Posterior terras, sed petit astra prior.
 Parca ferox? Quid? Sed fusum tum stamina tractat?
 Crediderim Lethes plena liquore furit.
 Quidquid id est²⁹, furor iste bonus, nam frigida membra
 dat terris. Sed mens sidera clara subit³⁰.

[Dziwne? Jakież wiatr obrócił mknące strzały? Jedna kieruje się ku ziemi, a druga ku gwiazdom. Czy to sroga Parka? Ale czy dalej nakłada nić na wrzeciono? Mógłbym uwierzyć, że to pełna wody Lete szaleje. Czymkolwiek to jest, dziłość ta okazała się dobra, gdyż chłodne ciało przekazuje ziemi, podczas gdy dusza wznosi się ku jasnym gwiazdom]³¹.

²⁸ P. Vergilius Maro, *Aeneis*, II, 448.

²⁹ Warto zwrócić uwagę, że wers ten także odnosi czytelnika do *Eneidy*, por. P. Vergilius Maro, *Aeneis*, II, 49: *quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes* [czymkolwiek to jest, lękam się Danajów, nawet gdy przynoszą dary].

³⁰ W. Kupczewic, *op. cit.*, k. Alv.

³¹ Wszystkie przekłady w tekście pochodzą od autora.

Powyższy tekst sugeruje, że autor użył ryciny heraldycznej jako uniwersalnego symbolu śmierci. Na takie odczytanie wpływa choćby stwierdzenie, że ciało przynależy do świata ziemskiego, a umysł do niebiańskiego, co symbolizować mają dwie strzały, jedna skierowana ku górze, a druga w dół. Herb Markiewiczów zatem oderwano od jego pierwotnego kontekstu. Zabieg ten z pewnością został ułatwiony przez fakt, że wyobrażenie dwóch skierowanych ku sobie strzał oznaczać ma rzeczy przeciwne. Taki właśnie hieroglif opisuje na przykład popularny na ziemiach Rzeczypospolitej włoski humanista Pierio Valeriano³².

Dzięki opisanemu zabiegowi utwor w znacznym stopniu stracił swój wyraz pochwalny, ale za to zyskał dodatkowy pierwiastek skłaniający czytelnika do refleksji. Bez wątpienia dobrze komponuje się zatem z ogólną treścią tekstu tytułowego, który przecież jest mową pogrzebową. Warto wspomnieć, iż omawianą kompozycję słowno-heraldyczną odczytać można także jako utwór konsolacyjny. Pociechę dla potomków Kazimierza Markiewicza stanowić ma to, że dusza zmarłego trafiła do świata niebiańskiego, a na ziemi pozostała wyłącznie jego część cielesna, czyli wspomniane w epigramie *frigida membra*. Stemmat ten łączy się więc z tradycją emblematyczną nie tylko poprzez zastąpienie tytułu frazą przypominającą lemmat. Ważniejsze jest chyba nawet to, że godło herbu Markiewiczów potraktowane zostało jako wyobrażenie należące do języka uniwersalnego, który stanowił pole działalności Alciatusa i jego następców.

Na koniec części poświęconej wprowadzaniu lemmatów w miejsce tytułu kompozycji stemmatycznych warto wspomnieć o utworze, który pochodzi z końca wieku XVII, a od poprzednich przykładów różni się tym, że nie został oparty na herbie zwykłego szlachcica, lecz odwołuje się do ryciny przedstawiającej godło króla polskiego – Augusta II Wetyna. Kompozycja, o której mowa, zamieszczona została tak jak poprzednie na odwrocie karty tytułowej, a zawarto ją w reedycji dzieła Stanisława Orzechowskiego pod tytułem *Subditus Fidelis...*³³. Utwór ten pierwotnie poświęcony był Zygmuntowi Augustowi, lecz przy okazji powtórnej edycji dedykację zmieniono i zaadresowano tekst pierwszemu z Wettinów na

³² Zob. np. P. Valeriano, *Hieroglyphica* 17, 14; Korzystałem z wydania z roku 1678 (Frankfurt am Main).

³³ S. Orzechowski, *Subditus fidelis Stanislai Okszyz Orzechowski Roxolani, quondam ad Sigismundum Augustum I, nunc ad serenissimum Augustum II in obsequium sacrae R. M. a Fr. Paulo Antonio Radzynski Guardiano Sanocensi Ordinis Minorum sancti Francisci Conventualium destinatus. Anno in reparationem humanam destinatae salutis 1698*, Warszawa 1698.

polskim tronie. W związku z tym na karcie tytułowej *verso* wytłoczono królewski herb wraz z epigramem oraz nadpisem³⁴. W części graficznej stemmatu wyobrażony został orzeł Królestwa Polskiego z umieszczoną na piersi tarczą sercową zawierającą godło, którym posługiwali się obaj Wettinowie na polskim tronie. Przedstawia ono połączone godła arcy marszałka Rzeszy i Saksonii – dwa skrzyżowane miecze oraz gałązkę ruty umieszczoną w polu podzielonym przez dziesięć poziomych pasów. Rycina ta naturalnie nie oddaje barw heraldycznych i nie widać, że pasy w herbie Saksonii były naprzemiennie czarne i złote. Nad wyobrażeniem heraldycznym znalazł się lemmat *Felix et Liberum Regnum* [Szczęśliwe i wolne królestwo]. Zapewne autorowi zależało, by godło Wettina stało się emblematem szczęśliwego i cieszącego się wolnością państwa. Taka też miała być i Rzeczpospolita Obojga Narodów. Jest to ciekawe użycie heraldycznego orła, który często konotuje treści dotyczące wojny i triumfu nad przeciwnikami. W tym wypadku odwołano się do wartości, na których społeczeństwu szlacheckiemu Rzeczypospolitej pod koniec XVII stulecia zależało szczególnie.

Pozostając jeszcze przy kompozycji słowno-heraldycznej z reedycji *Subditus fidelis...*, warto wspomnieć, że trudno jest doszukać się jakiegoś istotnego związku pomiędzy przytoczonym lemmatem a epigramem zamieszczonym pod ryciną. Utwór ten brzmi następująco:

In solio Lechiaie primorum gloria regum,
 rex Auguste, nitens subdita corda regis.
 Haec inter numerandus adest de stirpe fidelis
 subditus Orchovia, Tullius ore tonans.
 Cinxisti gemino Lechicam mucrone coronam,
 non satis, hanc fidis cinge monarcha viris³⁵.

[Królu Auguście, w państwie Lecha lśniąca chwałę pierwszych panujących stanowili wierni poddani władcy. Spośród nich trzeba wymienić grzmiącego Tulliusza, oddanego sługę, który wywodził się z rodu Orzechowskich. Do korony Lecha dołączyłeś dwa miecze, lecz to nie wystarczy. Władco, przyłącz do niej wiernych mężów].

³⁴ Jako ciekawostkę warto dodać, że w wydanej rok wcześniej edycji tego tekstu na odwrocie karty tytułowej znajdował się stemmat oparty na herbie Franciszka Orzechowskiego, czyli Okszy. Jemu również tekst wówczas zadedykowano.

³⁵ *Ibidem*, k. A1v.

Epigram, jak widać, stanowi radę dla nowo obranego władcy. Według autora król powinien polegać na wiernych poddanych, którzy okażą się bardziej pomocni niż rozwiązania siłowe, których symbolem stały się w utworze dwa miecze. Warto nadmienić, że jest to jedyne miejsce w epigramie, w którym zastosowane zostało odwołanie do motywu heraldycznego przedstawionego na znajdującej się powyżej rycinie – owe miecze ukazane zostały w godle arcymarszałkowskim. Wiersz stanowi zalecenie tekstu tytułowego, a więc traktatu o zarządzaniu państwem. Można się więc domyślać związku pomiędzy treścią epigramu a lemmatem zamieszczonym nad ryciną – jeśli król stosować się będzie do wskazówek Orzechowskiego, to państwo, którym włada, stanie się *felix et liberum*. Nie da się jednak ukryć, że związek ten jest bardzo odległy. Znacznie wyraźniejsza jest relacja zachodząca między lemmatem a ryciną, sugerująca, że orzeł z godła Wettina powinien być odbierany jako emblemat państwa doskonałego. Bez wątpienia w takiej konstrukcji kryje się przede wszystkim panegiryzm budowany dzięki zbliżeniu kompozycji stemmatycznej do emblematu. Trzeba przyznać, że jest to ciekawy chwyt.

Lemmata bądź frazy zbliżone do nich, które określić można także mianem motta bądź dewizy, do struktury stemmatów wprowadzane są także na inne sposoby. Niekoniecznie muszą zastępować one tradycyjny nadpis, często bowiem zamieszcza się je w sąsiedztwie ryciny heraldycznej, przeważnie po obu jej bokach lub tylko z jednej strony. W takiej sytuacji tytuł stemmatu pozostaje nienaruszony, jeśli mamy do czynienia z kompozycją trójelementową, lub nie pojawia się wcale, jeśli stemmat składa się tylko z ryciny i epigramu.

Przykładem ilustrującym wprowadzenie lemmatu do kompozycji słowno-heraldycznej jest utwór, który można znaleźć na karcie tytułowej *verso* kazania ogłoszonego przy okazji pogrzebu wojewody nowogrodzkiego Mikołaja Krzysztofa Chaleckiego pieczętującego się herbem własnym. Kazanie to nosi tytuł *Strzała wiecznej szczęśliwości kresu dopędzająca...*³⁶, a wyłożone zostało w Wilnie w roku 1654. Jego autorem był Antoni

³⁶ A.M. Gałęcki, *Strzała wiecznej szczęśliwości kresu dopędzająca w wybornym biegu pobożnego życia jaśnie wielmożnego jego mości pana p. Mikołaja Krzysztofa z Chalca Chaleckiego wojewody nowogrodzkiego, wolkinickiego lepuńskiego etc. Starosty, podobieństwem jego herbownej habdankowej, wystawiona, w kazaniu pogrzebowym dnia 11. września Roku 1653, w cudownym loretańskim wolkinickim Panny Naświętszej domeczku od niego fundowanym i zakonowi braciej s. Franciszka conventualium oddanym, przez wielebnego ojca Mikołaja Antoniego Junosza Gałęckiego doktora Pisma s., regenta i kaznodzieję ordynariusza holszańskiego tegoż*

Mikołaj Gałęcki, nie wiadomo jednak, czy on również ułożył stemmat poprzedzający mowę pogrzebową – kompozycja ta pozostała niepodpisana. Składa się ona z trzech zasadniczych elementów – nadpisu, ryciny oraz epigramu, a także dwóch maksym, które wytłoczono po obu bokach herbu. Tytuł tego stemmatu ma dość klasyczną formę i można go zaliczyć do grupy nadpisów, które wskazują przede wszystkim na herb: *Arma CHALCZ Domus Illustrissimae*. Pośrednio naturalnie wskazuje on także na samą rodzinę, a to dlatego, iż pieczętuje się ona herbem własnym. Znajdująca się pod nadpisem rycina ukazuje tarczę, na której zamieszczona została Łękawica z zaćwieczoną do niej strzałą. Nad hełmem i koroną wytłoczono natomiast klejnot, który przedstawia skrzydło sępie przeszyte strzałą w prawo. Po obu stronach elementu wizualnego autor kompozycji postanowił zamieścić dwie wspomniane maksymy, które można uznać za bardzo podobne do emblematycznych lemmatów. Po jego prawej stronie oko czytelnika dostrzega frazę *Celer virtutis cursus* [Prędko jest bieg cnoty], a po lewej: *Sic itur ad astra* [Tak kroczy się ku gwiazdom]. Pierwsza z nich była dość popularną maksymą przytaczaną przy okazjach pogrzebów. Autor stemmatu mógł ją znać także z różnego rodzaju kompendiów i podręczników. Zamieszczono ją choćby w wielokrotnie wznawianym dziele *Orator extemporaneus...* przy okazji omawiania przedstawień śmierci³⁷. Rozszyfrowanie pochodzenia drugiej z maksym naturalnie jest znacznie łatwiejsze – zaczerpnięta została ona z *Eneidy*³⁸. Z jednej strony zabieg dodania lemmatów może wynikać z mody na różnego rodzaju sentencje i *verba aurea*, a z drugiej – niewątpliwie stanowi urozmaicenie tradycyjnej formy kompozycji słowno-heraldycznej. Tego typu dodatki mają także charakter pochwalny, gdyż ich obecność w strukturze stemmatu sugeruje, iż wyrażają one zasady bądź wskazówki, którymi kierują się przedstawiciele danego rodu. W przywołanym przypadku naturalnie uwaga ta tyczy się chyba tylko frazy pochodzącej z poematu Wergiliusza. Pierwszy lemmat bowiem ma wyłącznie wyraz ogólny i opisuje uniwersalną prawdę o życiu i jego przemijaniu. W ten sposób łączy się jednak doskonale z treścią kazania wygłoszonego po śmierci Mikołaja Krzysztofa Chaleckiego. Wskazuje

zakonu za dozwoleniem pasterskim jaśnie wielmożnego... biskupa wileńskiego i przełożonych zakonnych, do druku podana, Vilnius 1654.

³⁷ Korzystałem z: M. Radau, *Orator extemporaneus seu artis oratoriae brevium bipartitum, cuius prior pars praecepta continet generalia, posterior praxin ostendit in triplici dicendi genere, praesertim demonstrativo...*, Amsterdam 1661, s. 341.

³⁸ P. Vergilius Maro, *Aeneis*, IX, 641.

to na silny związek stemmatów, jako części ramy wydawniczej, z tekstem tytułowym druku. Lemmata, jak się więc okazuje, mogą także służyć zaznaczeniu tej relacji.

Urozmaicenie znanej i często spotykanej formy słowno-heraldycznej jest też ukłonem w stronę odbiorcy i sprawia, że lektura pochwalnego utworu staje się przyjemniejsza. Często podkreślane podobieństwo stemmatów i emblematów ułatwia natomiast włączenie do struktury tych pierwszych nowe i z reguły właściwe tym drugim elementy. Wydaje się jednak, że w przywołanym przykładzie wprowadzenie obu maksym stanowi jedynie urozmaicenie konwencjonalnej konstrukcji stemmatycznej. O tym, że lemmata są tylko dodatkiem i wiążą się ściśle z pozostałymi elementami stemmatu, świadczy znajdujący się w dolnej części kompozycji epigram, który w bardzo prosty sposób nawiązuje do przedstawienia ukazanego na rycinie:

Złota złotu przydaje Habdank z wspaniałości,
znacząc się być obrońcą cnej polskiej wolności.
Lecz do niego hartowna strzała gdy przydana,
obroną skuteczniejsza słusznie ma być znana.
Z postronnych gdy kto polskiej nie sprzyja wolności,
z Chalcza strzały wychodzą męstwa i dzielności,
którymi bronią wiary, ojczyzny i pana,
stąd obrona skuteczna z Chalcza jest doznana³⁹.

W kompozycji tej ponownie rzuca się w oczy niejednorodność w kodzie językowym – wiersz powstał po polsku, a nadpis oraz znajdujące się po obu stronach ryciny maksymy po łacinie, co niewątpliwie podkreśla ich sentencjonalny charakter i sprawia, że łatwiej dostrzec ich powiązanie z szeroko rozumianą kulturą klasyczną (dotyczy zwłaszcza frazy zaczerpniętej z *Eneidy*).

Cytaty do struktury stemmatów niekoniecznie muszą być wprowadzane wyłącznie jako lemmata, choć często starają się właśnie sprawiać wrażenie, że pełnią funkcję do nich zbliżoną. Warto przytoczyć choćby jeden przykład na tego typu zabieg. Znaleźć go można wśród preliminarów tekstu zatytułowanego *Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej*

³⁹ A.M. Gałęcki, *op. cit.*, k. A1v.

*triumfu i pompy Ciała Bożego...*⁴⁰. Jest to poemat zadedykowany biskupowi Benedyktowi Woynie, a jego autorem jest kaznodzieja i misjonarz Walenty (Jan) Bartoszewicz. Co ciekawe, dołączony do tego utworu stemmat nie został zamieszczony na odwrocie karty tytułowej, lecz bezpośrednio na niej. Ta słowno-heraldyczna kompozycja składa się z polskojęzycznego epigramu oraz ryciny wyobrażającej tarczę z godłem Trąby, nad którą znajdują się symbole biskupiej władzy – pastorał, tiara oraz miecz. Dodatkowo dołączone zostały do niej łacińskie frazy, które umieszczono po obu bokach tarczy oraz nad i pod nią. Łącznie czytelnik ma więc przed oczami cztery takie fragmenty. Teksty te nie są jednak wobec siebie równorzędne. Najważniejszą rolę odgrywa bowiem zdanie zamieszczone bezpośrednio nad tarczą – przyjmuje ono postać rozkazu: *Laudate Dominum* [Chwalcie Pana]. Pozostałe fragmenty stanowią jedynie uzupełnienie tego imperatywu. Fraza zamieszczona po prawej stronie tarczy brzmi *In sono tubae* [Na dźwięk trąby]; u dołu – *In tubis ductilibus* [Przy giętkich trąbach]; po lewej stronie – *Et voce tubae corneae* [I na dźwięk rogu]. Każdą z nich można dowolnie połączyć z tekstem zamieszczonym u góry tarczy, otrzymując sensowne i poprawne zdanie, wszystkie pochodzą z Księgi Psalmów. Pierwszy i najważniejszy z cytatów to fraza spotykana w wielu utworach tej księgi, przy czym warto zaznaczyć, że formuła *Laudate Dominum* rozpoczyna także kilka psalmów: 116 (*Laudate Dominum, omnes gentes*), 146 (*Laudate Dominum, quoniam bonus est psalmus*), 148 (*Laudate Dominum de caelis*), 150 (*Laudate Dominum in sanctis eius*). Można więc przyjąć, że to właśnie te utwory posłużyły jako bezpośrednie źródło zamieszczonej nad heraldyczną tarczą formuły, gdyż w ich przypadku stanowi ona początek utworu, tak samo jak w interesującym nas stemmacie. Pozostałe frazy przywołane w otoczeniu części graficznej kompozycji pochodzą z Psalmu 150 (*Laudate Dominum in sanctis eius*), a dwie ostatnie z Psalmu 97 (*Cantate Domino canticum novum*).

Autor kompozycji tak dobrał biblijne cytaty, by przywołany w nich został motyw trąb, które przecież widoczne są w godle biskupa Benedykta Woyny. Z jednej strony jest to próba powiązania herbu dostojnika z treścią Pisma Świętego, co ma zapewne na celu nadanie jego osobie, jak i całemu rodowi specjalnego, bo opierającego się na wierze, prestiżu. Z drugiej

⁴⁰ W. Bartoszewicz, *Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego dana, a jasnie oświeconemu i najwielebniejszemu w Panu Chrystusie ojcowi i panu... Benedyktowi Woynie, z łaski Bożej biskupowi wileńskiemu, ofiarowana...*, Vilnius 1614.

strony może być to aluzja do wrodzonej pobożności biskupa, co uchodzić powinno za pochwałę, biorąc pod uwagę godność, którą piastował. Zabieg stworzenia kunsztownej konstrukcji na bazie cytatów z Księgi Psalmów, której treść nawołuje do oddawania czci Bogu, z pewnością ma też wymiar ewangelizujący. Być może wynika to z działalności autora tekstu tytułowego – Jana Bartoszewicza, który przecież znany był jako kaznodzieja. Fragmenty psalmów wprowadzone zostały do powyższej konstrukcji w bardzo podobny sposób, jak czyniło się to z maksymami imitującymi emblematyczne lemmata. Zapewne rozwiązanie takie wydało się autorowi bardzo wygodne, gdyż utrwalone było już przez konwencję, a także urozmaicało klasyczną trójdzielną formę stemmatu. W tej sytuacji naturalnie czytelnik nie ma do czynienia z lemmatem, lecz jedynie z nawiązaniem do obecności tego typu elementów w obrębie kompozycji słowno-heraldycznych zamieszczanych na kartach tytułowych *verso*.

Powyższe przykłady ilustrowały dwa sposoby na dodanie lemmatu do kompozycji stemmatycznej i przywoływały w zasadzie wyłącznie utwory, jakie wprowadzano w obręb ramy wydawniczej dawnych druków. Trzeba jednak dodać, że forma lemmatu znacznie częściej pojawiała się w stemmatach, które powstawały w środowisku uczelni krakowskiej, a nazywane były akademickimi. Kompozycje te, o czym była już mowa, przypominały emblematy pod wieloma różnymi względami. Przeważnie wynikało to z tego, iż oparte były na fikcyjnych herbach, które tworzone z myślą o konkretnych osobach, wybierając najbardziej odpowiednie symbole i motywy. Naturalnie podążano w tej sytuacji drogą, którą wyznaczyły w pełni rozwinięte w XVII stuleciu emblematyka wraz z hieroglifiką. Stemmata akademickie posługiwały się zatem uniwersalnym systemem symboli i nie były z góry ograniczone do przedstawień, które oferowała heraldyka. Wprowadzenie do ich struktury lemmatu wydaje się zatem tylko naturalną konsekwencją głębszego pokrewieństwa tego typu utworów z emblematami. Warto także pamiętać, że stemmata akademickie funkcjonują na zupełnie innej zasadzie niż znacznie popularniejsze kompozycje, które wprowadzano do ramy wydawniczej. Utwory słowno-wizualne oparte na fikcyjnych herbach akademików tworzą bowiem z reguły całe zbiory, przez co nie nabierają charakteru preliminarium, ale w zasadzie stanowią część tekstu właściwego, tytułowego. Warto zilustrować powyższe uwagi przynajmniej dwoma przykładami.

Jednym z takich utworów będącym częścią większego zbioru jest stemmat, który skomponowano z okazji uzyskania stopnia doktora przez Sebastiana Burskiego. Kompozycja ta znajduje się w pracy Wojciecha

Józefa Dzielskiego *Auspicatum laureatae sapientiae certamen...*⁴¹. Jej część graficzna wygląda następująco: na tarczy przedstawiony został gołąb trzymający w dziobie kwitnącą różę, stojący na zamkniętej księżce; nad tarczą znajduje się korona, po obu stronach której umieszczone zostały palmy, będące częstym motywem ozdabiającym także stemmata oparte na rzeczywistych herbach. Wyobrażeniu towarzyszą dwa napisy. Pierwszy z nich stanowi łaciński opis ikonu: *Liber, supraque columba tenens in rostro rosam, supra quam stella* [Księga, nad nią gołąbica trzymająca w dziobie różę, a powyżej gwiazda]⁴². Można by więc uznać, że jest to element redundantny, choć bardziej atrakcyjna wydaje się inna interpretacja. Tego typu opis przedstawienia widocznego na rycinie *quasi*-heraldycznej przypomina również blazonowanie herbu, co może mieć na celu próbę udostojnienia tej fikcyjnej konstrukcji i postawienie jej na równi z innymi, rzeczywistymi znakami szlacheckimi⁴³. Daje się jednak zauważyć istotną różnicę pomiędzy ryciną a towarzyszącym jej opisem. W tekście wspomniana jest bowiem gwiazda, której brakuje w wyobrażeniu graficznym, choć przywołana zostanie ona jeszcze w wierszu zamieszczonym na samym dole kompozycji stemmatycznej. Poniżej próby blazonowania zamieszczony został obok ryciny najbardziej interesujący nas tu lemmat: *Praemia cuncta laboris* [Wszystkie nagrody za trud]. O tym, że określenie tego chwalącego pracę motta mianem lemmatu jest w pełni prawomocne, świadczy specjalna formuła, która go wprowadza. Tekst ten poprzedzony został bowiem frazą *Cum lemmate*. Autor kompozycji zatem sam sugerował czytelnikowi, jak ma traktować dołączony fragment. Znamienne jest to, że w ten sposób postępowano także w przypadkach innych stemmatów akademickich. Nie zawsze posługiwano się jednak pojęciem „lemma”, ale innymi terminami bliskoznacznymi – w tego rodzaju kom-

⁴¹ W.J. Dzielski, *Auspicatum laureatae sapientiae certamen, solido labore et diligentia a XXX. VV. DD. secundae laureae candidatis sub felicissimis auspiciis illustrissimi et reverendissimi domini... de Małachowice Małachowski... episcopi Cracoviensis... peractum, et a perillustri et admodum reverendo Domino, D.M. Joanne Michalski... dum iidem VV. DD. candidati, magisterii in artibus et in philosophia doctoratus licentiam solemniter in amplissimo nobilissimorum hospitem, et senatus academici conspectu, sumerent, felici fine coronatum, ac in vim fraterni amoris et gratulatorii affectus ab Alberto Josepho Dzielski, eiusdem secundae laureae candidato, panegyrico applausu celebratum, anno... 1668, die 13. Maii, Kraków 1668, k. F2r.*

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Podobne opisy graficznej części stemmatów akademickich pojawiały się w tego typu utworach dość często. Wiele przykładów na to zebrała Alina Dzięcioł, zob. A. Dzięcioł, *op. cit.*, il. 22–29.

pozycjach lemma poprzedzana była także na przykład sformułowaniem *Cum epigraphe*⁴⁴.

W stemmatach powstałych w środowisku Akademii Krakowskiej lemmata, tak jak i całe utwory, odnosiły się głównie do zdobyczy osiągniętych poprzez pracę, a także samej pracy, tu naturalnie rozumianej głównie jako działalność naukowa. Sentencje sprawiały, że cała kompozycja słowno-wizualna stawiała się bliższa emblematowi, bo nadawały jej wyraz uniwersalny, parenetyczny. Jednocześnie jednak nie można zapomnieć, że owe motta zamieszczano w utworach poświęconych konkretnym osobom, a przez to nacechowanych indywidualizmem. Takie spojrzenie na owe lemmata każe w nich zatem dostrzegać również pierwiastek panegiryczny, gdyż mówią o cnotcie, którą miał odznaczać się adresat całej kompozycji.

Połączenie wyrazu pochwalnego z parenetycznym było zresztą w tekstach siedemnastowiecznych czymś naturalnym i powszechnym. Tendencję tę ilustruje jeszcze jeden przykład zaczerpnięty z grupy stemmatów akademickich: kompozycja poświęcona Stefanowi Barwinkiewiczowi⁴⁵. W specjalnie spreparowanym dla niego godle przedstawiono skrzynię, nad którą znajduje się wieniec laurowy. Obraz ten w pełni zrozumiały staje się po odczytaniu towarzyszącego rycinie opisu, który już nie przypomina tak bardzo języka blazonowania, jak miało to miejsce w poprzednim przykładzie. Brzmi on następująco: *Laudabilem triumphum honorat Ilias Homeri in pretiosa Darii arca a Magno Alexandro deposita lauruque coronata* [Chwalebne zwycięstwo uświetnia *Iliada* Homera złożona przez Aleksandra Wielkiego w drogocennej skrzyni Dariusza i uwieńczona laurem]. Czytelnik został zatem odesłany do popularnej historii o wyjątkowym egzemplarzu *Iliady*, który znajdował się w posiadaniu Aleksandra Macedońskiego i przechowywany był w specjalnej szkatule. Do utworu dodatkowo dołączono lemmat *Animi vis dignissima lauru* [Najbardziej godna lauru jest siła ducha]. W ten

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ F.K. Balicki, *Trophaeum victoriosis triumphis palmisque insigne, virtuti doctrinae et honori VV. DD. XXVII. secundae laureae candidatorum dum in alma Uniuersitate Cracoviensi Regni... sub eximia protection... Joannis Malachowski... episcopi Cracoviensis... et... Alberto Łancucki J.U.D. et profess... in magna Illustrium et nobilissimorum hospitem frequentia et amplissimi senatus academici consessu, post peractum rigidi examinis certamen magisterii in artibus et in philosophia doctoratus, licentiam ritu solenni consequerentur, in vim fraterni amoris et publicae gratulationis a Francisco Clemente Balicki, ejusdem secundae laureae candidato, concentu panegyrico dedicatum...*, Kraków [1681], k. Ev.

sposób po raz kolejny podkreślono przymioty ducha, które cechują akademików, a w tym przypadku szczególnie Stefana Barwinkiewicza.

Lemmaty włączane do struktury staropolskich stemmatów, niezależnie, czy miało to miejsce w kompozycjach tworzonych wokół prawdziwych herbów, czy też spreparowanych za pomocą popularnych motywów emblematycznych, służyły przede wszystkim urozmaiceniu skonwencjonalizowanej konstrukcji oraz wzbogaceniu treści danego utworu. Z jednej strony wprowadzały do stemmatu pierwiastek parenetyczny i uniwersalny, przez co upodabniały go do emblematu, a z drugiej – swój ogólny wyraz podporządkowywały celom indywidualnym, jednostkowym, a w szczególności pochwalnym. Trzeba także przypomnieć, że w przypadku stemmatów, które zamieszczano na odwrocie karty tytułowej, lemmata mogły także odgrywać jeszcze jedną istotną rolę. Niekiedy bowiem łączyły kompozycję słowno-heraldyczną z tekstem tytułowym, jego nastrojem lub przesłaniem. W ten sposób wzmacniały status kompozycji słowno-heraldycznych jako preliminariorów. Obserwacja ta wydaje się szczególnie trafna w wypadku stemmatów dołączanych do publikacji funeralnych, powstających zwłaszcza w środowiskach jezuickich lub innych organizacji mocno powiązanych ze staropolskim systemem edukacji. Sentencja bowiem była formą często omawianą na różnego rodzaju ćwiczeniach z poetyki i retoryki⁴⁶. W jezuickich szkołach dodatkowo pojawiała się ona zwłaszcza w kontekście emblematyki, co naturalnie każe kojarzyć ją także ze stemmatem. Obecność lemmatu jako samodzielnego zagadnienia w systemie edukacji wiąże się zresztą nie tylko z jego sporadycznym występowaniem w obrębie struktur stemmatycznych, lecz przede wszystkim z silnym zakorzeniem w kulturze dawnej.

Lemmata dołączane do stemmatów z ramy wydawniczej przeważnie miały swoje źródło w bogatej literaturze starożytnej lub Piśmie Świątym, zwłaszcza jeśli opatrywano nimi utwory oparte na herbach szlacheckich, określanych w niniejszym tekście mianem „klasycznych stemmatów”.

⁴⁶ Na temat roli emblematyki i sentencji w systemie edukacji zob. np. J. Loach, *The Teaching of Emblematics and Other Symbolic Imaginery By Jesuits Within Town Colleges in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, [w:] *The Jesuits and the Emblem Tradition. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18–23 August, 1996*, ed. J. Manning, M. van Vaecck, Turnhout 1999, *Imago Figurata*, vol. 1a, s. 161–186; A. Saunders, *The seventeenth-century French emblem: a study in diversity*, Genève 2000, s. 109–160; B.B. Awianowicz, *Progymnasmaty w teorii i praktyce szkoły humanistycznej od końca XV wieku do połowy XVIII wieku*, Toruń 2008, s. 129–133, 140–141, 214–215.

W przypadku kompozycji powstałych w celu uczczenia nowo wypromowanych doktorów element ten raczej formułowany był przez autora całej konstrukcji i nosił znamiona oryginalności. Jego kształt przypominał sentencję bądź motto, ale sam tekst nie pochodził bezpośrednio z jakiegoś zewnętrznego źródła. Naturalnie nawiązywał on do innych, często popularnych maksym. Wynikało to jednak w dużej mierze z przedstawień graficznych, z którymi taki lemmat współwystępował – ich twórcy czerpali bowiem, co już podkreślano, ze skonwencjonalizowanego zasobu ustalonego przez emblematykę oraz hieroglifikę.

Wprowadzanie lemmatów do struktury stemmatu niewątpliwie jest także świadectwem bliskiego pokrewieństwa, które łączyło ten gatunek z wielokrotnie wspomnianą emblematyką. Obie słowno-wizualne formy charakteryzowały się podobną budową, a często nawet zastosowaniem. Emblematyka na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej przecież bardzo wczesnie poddała się tendencjom panegirycznym i stała się w znacznej mierze „sztuką użytkową”, przez co zbliżyła się do stemmatów pod względem funkcjonowania w ówczesnym życiu wydawniczym⁴⁷. Sama zresztą także zaczęła chętnie sięgać po motywy heraldyczne, co było poręczne przy konstruowaniu form pochwalnych i okolicznościowych. Lemmata zatem w strukturze stemmatów oprócz tego, że pełnią wiele interesujących funkcji, przede wszystkim zacierają granicę gatunkową pomiędzy dwiema słowno-wizualnymi formami. Dotyczy to szczególnie wypadków, w których motto wprowadzane jest zamiast nadpisu, co dodatkowo upodabnia stemmat do emblematu. Stemmata tego typu plasują się zatem gdzieś na pograniczu hybryd gatunkowych i stanowią wyraźny przykład współistnienia i przenikania się różnego rodzaju kompozycji słowno-wizualnych. Zjawisko to zapewne sprawiło, że stemmatami zajmowano się do tej pory w zasadzie zawsze przy okazji emblematyki, bardzo często traktując je jako jedną z jej odmian.

⁴⁷ P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematu i stemmatu*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 73–95.

Summary

One of the most popular panegyric forms in the Polish-Lithuanian Commonwealth was the so-called “stemmata”. Similar to emblems, these visual works consisted of an illustrated coat of arms and an epigram, often attached to the front matter of printed texts during the Old-Polish Period. This article discusses select cases in which, influenced by emblems, lemma are incorporated into the stemma’s structure. The text explains how the lemma is introduced to the stemma and how it affects stemma’s meaning. Particular attention has been paid to cases in which mottos are treated as the title of a combination of a coat of arms and a poem.

The text also analyzes “academic stemmata”, a sub-genre of a heraldic poems that consists of several features characteristic of emblems. The presence of lemma in the structure of stemmata is recognized as the consequence of a trend to liven up this visual form. Making the emblem more attractive was a way to draw the attention of readers, increasing the producer’s chance of communicating a panegyric message. Not only the authors of stemma, but also their powerful patrons came to require this effect. The presence of lemma in the structure of heraldic poems also relates to the role of mottos in the Jesuit educational system. Mottos and *verba aurea* were treated by teachers from Societas Iesu as a very useful medium for presenting moral and parenetic subjects and it was fairly easy for authors of stemmata to use them for panegyric purposes.

The lemma’s role within the stemma’s structure was twofold; it created a special connection between the stemma and the main text and simultaneously linked the fictional word of literature with the real one. The popularity of “classic stemmata” in the Polish-Lithuanian Commonwealth led to the creation and popularization of other hybrid forms composed of a coat of arms and other textual elements.

ELŻBIETA CHRULSKA (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

TRES TURRES SUNT TRES ARCES...
ROLA TORUŃSKIEGO HERBU W POEZJI
ULRYKA SCHOBERA

Schyłek XVI wieku przyniósł szczególny rozkwit emblematyki. W pewnym sensie można mówić o modzie, która wpłynęła nie tylko na twórczość poetów wybitnych, ale i tych niższych lotów. Janusz Pelc w monografii poświęconej emblematyce zwrócił uwagę, że pierwsze konstrukcje preemblematyczne odnajdujemy już w późnośredniowiecznym zwyczaju łączenia herbu z sentencją, co charakteryzowało również starsze stemmata. Płynność granicy między dwoma gatunkami była również warunkowana ekspansją tego młodszego, ekspansja zaś między innymi rozwojem drukarni, w których zaczęto posługiwać się syngnetem drukarskim¹. Dobrym przykładem przenikania struktur emblematycznych do innych utworów są zwłaszcza stemmata panegiryczne związane z bujnie rozwijającą się ówczesnie „produkcją” wierszy okolicznościowych². Poeci, licząc na wsparcie zamożnego mecenasa, bardzo często zamieszczali w tomach poetyckich utwory, w których symboliczna interpretacja herbu szlacheckiego stawała się pretekstem do pochwał. W artykule tym chciałabym jednak ukazać odmienny, zgoła niepanegiryczny przykład zastosowania emblematu w powiązaniu z heraldyką – i to w odniesieniu do heraldyki municypalnej.

¹ J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 17, 121.

² Idem, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 119–120.

W 1592 roku ukazał się w Toruniu pierwszy obszerniejszy tom poetycki Ulryka Schobera³, konrektora toruńskiego Gimnazjum Akademickiego, który zaledwie kilka lat wcześniej przybył z Lipska, by objąć tutaj posadę nauczyciela. We wstępie do *Poematum libri III...* (zarówno prozą, jak i wierszem) wyraził więc swoją radość z powodu ciepłego przyjęcia, z jakim się spotkał ze strony mieszkańców i władz miasta, które notabene były sponsorami tomu.

Na szczególną uwagę w tym zbiorze zasługują zwłaszcza utwory poświęcone samemu Toruniowi: *In insignia Thoruniae Borussorum* i *In insignia inclityae civitatis Toruniensis*. Oba nie uszły uwadze badaczy toruńskiego herbu. Na przykład w XVIII wieku Martin Böhm, powołując się na Schobera i jego poetycki autorytet („celeberrimus in poematibus suis”, czyli „najznakomitszy w swoich wierszach”⁴), chętnie cytuje wspomniane wiersze dla zilustrowania historii i interpretacji herbu Torunia⁵. Również współcześnie pamięć o tekstach Schobera żyje zarówno w badaniach toruńskich insygniów, jak i dziejów samego miasta⁶. Tym bardziej zatem warto zastanowić się nad przyczyną, dla której wiersze te wyszły spod pióra Schobera.

Odpowiedzi na to pytanie można udzielić, przyglądając się związkowi istniejącym pomiędzy insygniami a wizerunkiem herbu, który został umieszczony tuż po stronie tytułowej tomu. Joanna Milewska-Kozłowska dowodzi, że rycina stanowi przykład efektownego sygnetu drukarskiego⁷. Jednym z argumentów mających uzasadnić tę hipotezę jest fakt ponownego użycia tego samego wizerunku w innym dziele Schobera, a mianowicie w *Ὀλβιόπολις... (Olbiopolis...)*⁸, choć tam herb pojawia się już bez psalmicznych cytatów. Moim zdaniem, to „powtórzenie” motywu dowodzi raczej myślowej łączności obu tomów, a co za tym idzie – szerszej kon-

³ U. Schober, *Poematum libri III, hoc est Charisteriorum cum Propempticis auctori scriptis, Sacrorum, Genethlicorum, quibus praemissa sunt Elogia Toruniae Borussorum et Senatus eiusdem urbis*, Andrzej Koteniusz, Toruń 1592.

⁴ Ten i następne łacińskie cytaty w przekładzie E.Ch.

⁵ M. Böhm, *Civitatis Patriae Insignia, Disquisitione Heraldica Illustrata... velut Appendiculus, in Acroaterio Gymnasii Maximo*, J.C. Rueger, Toruń 1706, s. 22–23.

⁶ Zob. K. Ciesielska, *Herb i pieczęcie miasta Torunia*, Toruń 1982; J. Przybyłowa, *Toruń w opisach literackich: głosy wieków*, Poznań 1973.

⁷ J. Milewska-Kozłowska, *O dwóch sygnetach drukarskich z herbem Torunia z XVI i XVII wieku*, „Rocznik Toruński” 2001, t. 28, s. 143.

⁸ H. Schober, *Ὀλβιόπολις...*, M. Lantzenberger, Lipsk 1592.

cepcji poety, nie wydawcy. Potwierdzeniem tego jest już choćby sama treść tych zbiorów koncentrujących się na myśli zawartej w inskrypcji: „felix civitas quae tempore pacis timet bella” („szczęśliwy naród, który w czasie pokoju lęka się wojen”). O Schoberze wspomina również Franciszek Pilarczyk w monografii poświęconej utworom heraldycznym powstałym w XVI wieku. Jego zdaniem, herb umieszczony we wspomnianym druku, wraz z towarzyszącymi mu wierszami, był „wyrazem wdzięczności dla miasta, w którym autorzy [Schober i Jan Rybiński – przyp. E.Ch.] znaleźli pracę i uznanie”⁹. W stwierdzeniu tym z pewnością jest wiele prawdy, gdy jednak uwzględnimy kontekst historyczny, dostrzeże się również inne, nie tylko dziękczynno-panegiryczne tony.

Warto zwrócić uwagę na kompozycję strony, na której w druku pomieszczono heraldyczny drzeworyt i wiersze Schobera. W centrum znajduje się herb umieszczony na kartuszu w owalnym polu. Widoczny jest na nim mur z krenelażem, zwieńczony trzema wieżami oraz brama z jednym otwartym skrzydłem. W bramie znajduje się krata (brona) podniesiona do jednej czwartej wysokości. Kartusz podtrzymuje postać anioła. Nad i pod tym wizerunkiem poeta umieścił dwa cytaty z Księgi Psalmów. Dodatkowo w obraz herbu wpisane zostały dwa epigramaty autorstwa Schobera¹¹. Pierwszy epigramat (umieszczony na bordiurze wokół herbu) objaśnia znaczenie herbu, drugi (umieszczony na fryzie ponad aniołem, tak jak umieszczane były napisy epigraficzne na fryzach portali) zawiera myśl ogólną dotyczącą pokoju. Na kolejnej stronie znajduje się z kolei bożonarodzeniowy wiersz do Chrystusa¹², po nim zaś wcześniej wspomniany utwór *In insignia Thoruniae Borussorum*. To wyliczenie poszczególnych elementów jest istotne ze względu na trójczłonową kompozycję emblematu:

Inskrypcja stanowiąca esencję treści całości zawierała krótką formułę, wziętą z Pisma św. lub z pism jakiegoś znanego autora lub też wreszcie sformułowaną przez twórców emblematu. Jej bogatą i zazwyczaj złożoną treść ilustrowała rycina przedstawiająca swoistą figurę, którą mogło być np. drzewo, roślina,

⁹ W przypadku *Ὀλβιόπολις*... jest to zbiór poetyckich parafraz wspomnianej sentencji.

¹⁰ F. Pilarczyk, *Stemmata w drukach polskich XVI wieku*, Zielona Góra 1982, s. 127.

¹¹ Ich przedruk w różnych wariacjach zamieścił Schober w kolejnym zbiorze poezji: H. Schober, *Paralipomena, Insignia, Symbola, Varia ad Magnificum Dn. Constantinum Gisium Burggrabium et Cos. Dantiscanum*, Andrzej Koteniusz, Toruń 1593. Epigramaty te cytują również Böhm.

¹² Warto wspomnieć, że Schober przybył do Torunia w dniu Bożego Narodzenia.

zwierzę istniejące realnie lub w fantazji, jakiś przyrząd, przedmiot lub fragment przedmiotu, postać ludzka lub fragment postaci, albo grupa postaci stanowiących personifikację czy swoistą alegorię, czy też scena zaczerpnięta z historii, mitologii, Biblii, której akcesoria posiadały przy tym zazwyczaj istotny, alegoryczny i dydaktyczny sens. Sens ów wydobywała i komentowała w postaci słownej subskrypcja wierszowana¹³.

Jeżeli Schober świadomie posłużył się kompozycją emblematu, fragmenty psalmów pełniłyby funkcję inskrypcji, herb – obrazu, a wiersze – subskrypcji. Wszystkie te elementy składałyby się zatem na pewną sensowną całość, do której kluczem muszą być inskrypcje stanowiące „esencję treści”. Warto przy tym zwrócić uwagę na dwoistość tej kompozycji, dwóm inskrypcjom odpowiadają bowiem dwa wiersze.

Pierwsze motto pochodzi z Psalmu 24: „Attolite portas principes vestras et introibit Rex Gloriarum”¹⁴ („Podnieście bramy swe szczyty, niech wejdzie Król Chwały”). Obraz herbu z bramą (*porta*) jest zatem swoistym dopowiedzeniem. Król ma przybyć na naszą ziemię i do naszego miasta, czyli do Torunia, ale nie tylko. Głębszy, ukryty sens wydobywa powiązany tematycznie z inskrypcją wiersz na Boże Narodzenie, czyli przyście na ziemię Jezusa (*Rex Gloriarum*). Schober rozpoczyna go słowami „Tollere humo mea mens” („Podnieś się z ziemi moja myśli”), w dalszym ciągu wzywa jednak wyraźnie ludzi: „Attollantur humo!” („Podnieście się z ziemi!”). Herb jest zatem symbolem nie tylko miasta, ale i ludzi w nim mieszkających. Król ma przybyć nie tylko do Torunia, ale i do człowieka. To od niego jednak zależy, czy się zdoła „podnieść” i godnie przyjąć Boga.

Drugie motto może wywołać pewne zaskoczenie: „Circundate Zion et complectimini eam, numerate Turres eius, ponite Corda vestra ad munitionem eius” (Ps 48) („Otoczcie Syjon i go obejmijcie, zliczcie jego wieże, wzniescie wasze serca dla jego umocnienia”). Jak należałoby odczytać to wezwanie w odniesieniu do Torunia? Odpowiedzi udziela historia miasta. W 1591 roku burmistrz Torunia Henryk Stroband wydał memoriał: *Von Befestigung der Stadt Thorun*, w którym nawoływał do budowy nowych fortyfikacji. Przemawiały za tym trzy argumenty: zły stan poprzednich, gospodarcza prosperity oraz niestabilna sytuacja polityczna¹⁵. Na prze-

¹³ Zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak...*, s. 23.

¹⁴ Brzmienie identyczne z tekstem Wulgaty.

¹⁵ Zob. *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia*, oprac. B. Dybaś, M. Farbiszewski, Wrocław 1989, s. 21.

szkodzie tym planom stanęły jednak kwestie materialne, a raczej niechęć mieszczaństwa, które nie chciało już dłużej finansować śmiałych poczynań burmistrza. Schober z kolei należał do najbliższego otoczenia Strobanda, wcześniej współpracował z nim przy reformie Gimnazjum Akademickiego i wspierał jego politykę, za co burmistrz umiał odwdziżyć się nie tylko życzliwą przyjaźnią, ale i finansowaniem zbiorów poezji. Tak też było w przypadku *Poematum libri III...*, które nigdy nie ukazałyby się w druku, gdyby nie wsparcie toruńskiej rady z burmistrzem na czele¹⁶. Za tą historyczną aktualizacją przemawia również zamiłowanie Strobanda do artystycznych form propagandy, czego najlepszym przykładem są dekoracje z toruńskiej sali rady (pochodzące z 1603 roku), które mogą posłużyć za ilustrację reformatorskiej działalności burmistrza¹⁷.

Zestawienie herbu z fragmentem psalmu miało zatem spełniać funkcje perswazyjne. Nowego sensu nabiera również inskrypcja z Psalmu 48 i porównanie Torunia do Syjonu, który należało otoczyć murami¹⁸. W tradycji psalmicznej Syjon był miejscem przebywania Boga (Jahwe-Króla) i jego tronem. Był jednak także twierdzą i miejscem ucieczki, czyli symbolem bezpieczeństwa: „Jahwe był obrońcą Syjonu przed każdym zagrożeniem ze strony obcych królów i narodów” (Ps 46; 48,76)¹⁹. Zważywszy na to, że Toruń pod koniec XVI wieku (czas kontrreformacji!) stał się ostoją protestantyzmu w zdominowanym przez katolików Królestwie Polskim, porównanie go do świętej góry na „krańcu północy” (Ps 48,2–3) wydaje się być ze wszech miar słuszne. Nie można zapominać, że ostatnie dekady XVI stulecia były okresem głębokiego niepokoju wywołanego świadomością wojen religijnych w innych krajach Europy i chwiejnym statusem zwolenników reformacji w Polsce²⁰. O tym, że takim „protestanckim Syjonem” miał stać się właśnie Toruń, świadczy również nieudana próba stworzenia w mie-

¹⁶ Szczególnie widoczne jest to w dalszej części tomu, w którym każdemu z radnych dedykował Schober oddzielny wiersz-panegiryk.

¹⁷ K. Kolendo-Korczak, *Propaganda reform burmistrza Henryka Strobanda w dekoracji Sali Rady z 1603 roku w ratuszu staromiejskim w Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, t. 74, 2009, z. 3, s. 40.

¹⁸ Warto zwrócić uwagę, że do Syjonu odnosi się również wcześniejszy fragment z Psalmu 24.

¹⁹ B.C. Ollenburger, *Syjon*, [w:] *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogan, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2004, s. 725.

²⁰ Por. S. Salmonowicz, *W staropolskim Toruniu*, Toruń 2005, s. 9.

ście wyższej uczelni dla protestantów²¹, a także synod z 1595 roku, który organizowano w nadziei pogodzenia zwaśnionych odłamów Kościoła reformowanego²². Myśli tej zdaje się również wtórować epigramat wpisany w wizerunek herbu:

Porta, Borussorum clavem docet esse Torunam
 munitam turres: Angelus, esse piam.
 („Brama poucza, że Toruń jest kluczem do Prus,
 wieże, że jest strzeżony, a Anioł, że jest pobożny”)

Uwagę warto także poświęcić samej inskrypcji. Postać tekstu znana z Wulgaty uległa tutaj przekształceniu. Schober posłużył się formą *complectimini* (z łac. dosł. ‘bierzcie w ramiona, tulcie’) zamiast *circumite*, sugerując konieczność podjęcia się indywidualnej (czy osobowej?) troski o miasto. W dalszej części sugestia ta staje się jeszcze wyraźniejsza, poeta każe wznieść nie *cor*, ale *corda ad munationem* – w przeciwieństwie do Hieronimowego *in moenibus*. Troska o bezpieczeństwo miasta ma zatem być misją wszystkich obywateli. To samo wyraża także drugi epigramat wpisany w emblematyczną kompozycję:

Provida turrigeris sapientia moenibus urbes firmat
 et in media classica pace timet.
 („Przezorna mądrość umacnia miasta dzięki murom uwieńczonym wieżami
 i w czasie pokoju lęka się sygnałów wojny”)

Warto wspomnieć, że cytowany epigramat pozostaje w ścisłym związku ze wspomnianym memoriałem burmistrza Strobanda, który na pierwszej stronie pisma umieścił łacińską myśl: „felix civitas quae tempore pacis timet bella”²³. Również samo zestawienie inskrypcji z herbem Torunia, który

²¹ Warto w tym miejscu przytoczyć sąd (może zbyt jednostronny, ale nie pozbawiony cienia prawdy) Tadeusza Glemmy: „znany z gorliwości protestanckiej świątły burmistrz H. Stroband i konkrektor Ulyrk Schober świadomie nadali gimnazjum znaczenie twierdzy protestantyzmu przeciw odradzającemu się na nowo z pomocą jezuitów katolicyzmowi”. T. Glemma, *Sposunki kościelne w Toruniu w stuleciu XVI–XVII na tle dziejów kościelnych Prus Królewskich*, Toruń 1934, s. 75.

²² H. Pietz, *Burmistrz H. Stroband, twórca Toruńskiego Gimnazjum Akademickiego*, [w:] *Księga pamiątkowa 400-lecia Toruńskiego Gimnazjum Akademickiego*, red. Z. Zdrójkowski, t. 1, Toruń 1972, s. 34–35.

²³ „Szczęśliwe państwo, które w czasie pokoju lęka się wojny”. Wspomniany wcześniej tom poetycki *Ὀλιγόπολις...*, zawierający poetyckie parafrazy tej sentencji, był dedykowany Strobandowi (sic!).

przedstawia miejskie mury, wywołuje jednoznaczne skojarzenia. Emblemat w tym przypadku ma zwiększyć skuteczność perswazji²⁴, obecnej także w utworze stanowiącym subskrypcję:

In insignia Toruniae Borussorum

Tres Turres, sunt tres arces, tria castra, vel astra,
 Tres Oculi, aut Animae: Curia, Templa, Domus.
 Clausa docet nos Porta: malis quod clausa Toruna est,
 Quod reclusa bonis: Porta reclusa docet,
 Angelus excipiens Turres victricibus Alis
 Protegit hanc urbem sub statione Dei²⁵.

(Na herb Torunia w Prusach

Trzy wieże są jak szczyty trzy, jak trzy twierdze lub gwiazdy,
 jak troje oczu²⁶ albo trzy dusze: urząd, świątynia, dom.
 Zamknięta brama nas uczy, że Toruń zamknięty jest na zło;
 dla dobra zaś jest otwarty – tak uczy brama otwarta.
 Anioł, który zwycięsko obejmuje wieże skrzydłami,
 osłania miasto w Bożej pieczy).

Jak już wcześniej wspomniałam, cytowany wiersz należy do najbardziej znanych utworów Schobera. Jednocześnie, interpretowany w izolacji od pozostałych elementów emblematycznej kompozycji, jest utworem bardzo słabo rozumianym. W inskrypcji czytamy o umocnieniu Syjonu murami, wieżach (*turres*), które należy policzyć, oraz o sercach (*corda*), które trzeba wznieść dla umocnienia miasta. W wierszu z kolei mamy zawartą odpowiedź na te wezwania. Poeta wylicza zatem trzy wieże (*turres*) – niczym warownie, trzy schronienia lub gwiazdy oraz troje oczu (przen. rzeczy najdroższe) albo dusze (*animae – corda!*): urząd, świątynię i dom. Fragment ten, dość zawily, staje się bardziej zrozumiały w świetle drugiego utworu poświęconego herbowi Torunia:

²⁴ O funkcji dydaktycznej i perswazyjnej emblematów zob. J. Pelc, *Słowo i obraz...*, s. 42.

²⁵ Zachowuję interpunkcję zgodną z oryginałem, by uwypuklić samodzielność poszczególnych członów.

²⁶ Oczy lub perły – wieże były bowiem nie tylko elementem obronnym murów, ale i ich ozdobą, zob. M. Böhm, *op. cit.*, s. 17.

ATTOLLITE PORTAS
 PRINCIPES VESTRAS, ET
 introibit REX Gloria.
 Psalm. XXIV.

PROVIDAT VRRIGERISSAPIENTIAMONIBVSVRRES
 FIRMADET IN MEDIACLASSICAPACETIRE TI



Circundate Zion, & complectimini eam, Nu-
 merate Turres eius, ponite Corda vestra ad mura-
 mitionem eius. Psalm. XLVIII.

Il. 1. Herb Torunia z epigramatami Ulryka Schobera, 1592

In insignia incllytae civitatis Toruniensis

Per turres autem, triplex genus utile vitae
 iure figuratur, Curia, Templum, Domus.
 Firmas velut celsas sunt propugnacula Turres:
 Sic tribus his fulcris moenia salva manent.
 Haec tria si iungas, sunt murus aeneus urbis,
 Nil tribus his iunctis iunctius orbis habet²⁷.

(Za trzema wieżami nie bez powodu jednak się skrywają
 trzy pożyteczne formy istnienia: urząd, świątynia, dom.
 Jak wieże są fortyfikacjami z trwałego drzewa morwowego,
 tak dzięki tym trzem węzłom trwają bezpieczne mury.
 Te trzy, jeśli złączysz, są spiżowym murem miasta,
 Nie ma ściślej połączonego okręgu od tych trzech złączonych).

Trzy wieże symbolizują zatem urząd, świątynię i dom, które jako pożyteczne formy współistnienia gwarantują rzeczywiste bezpieczeństwo. Jego jedynym warunkiem jest zgodna współpraca między obywatelami miasta i wspólne wznoszenie z „serc” spiżowego muru miasta.

Podobnie jak w przypadku pierwszej inskrypcji, mamy więc w tym utworze do czynienia z podwójnym – alegorycznym – odczytaniem. Z jednej strony Schober odwołuje się *par excellence* do problemu fortyfikacji miejskich, jednocześnie jednak gani brak porozumienia między ludźmi, który wpływa na słabość „fortyfikacji” w wymiarze egzystencjalnym. W tym celu poeta, i nauczyciel zarazem, posługuje się doskonale znanym wszystkim mieszkańcom Torunia obrazem herbu i jego symboliką, jakże czytelną w ówczesnym kontekście historycznym.

Mniej czytelny jest z kolei sens fragmentu o zamkniętej (na nieszczęście) i otwartej (na rzeczy dobre) bramie. Czy Schober mógł mieć na myśli jezuitów, którzy niebawem mieli się wprowadzić do Torunia? W innym utworze na herb toruński (również cytowanym przez Böhma) czytamy o bramie: „Scilicet, est hosti pars portae clausa feroci, / Hospitibus gratis altera aperta patet” („Oczywiście część bramy zamknięta jest dla zuchwałego wroga, / druga [część] otwarta stoi dla miłych gości”)²⁸. Schober jednak

²⁷ Warto przy tym wspomnieć, że Toruń ówczesnie posiadał jedynie dwa rzędy fortyfikacji. Obraz potrójnych murów przywodzi również na myśl wizerunek znajdujący się w *Tabula Cebetis*.

²⁸ M. Böhme, *op. cit.*, s. 21.

nie idzie śladami poprzednika i nie mówi wprost o przyczynie nieszczęścia lub dobra, po raz kolejny wznosząc się ponad horyzont jednostkowych zdarzeń.

Wiersz kończy się pełnym ufności spojrzeniem na trzeci element herbu, czyli anioła strzegącego murów. Wraz z nim powraca również myśl o mieście jako siedzibie Boga (*sub statione*) i płynącej stąd gwarancji bezpieczeństwa, poniekąd na przekór różnym niepowodzeniom. Strobandowi nie udało się przecież wybudować nowych fortyfikacji, Toruń nie został „protestanckim Syjonem”. Gdy w 1596 roku do miasta przybyli jezuita, poczucie sprzeciwu uległo spotęgowaniu, którego smutnym finałem był krwawy tumult w XVIII wieku i jego niechlubna sława w całej Europie.

W wierszach Schobera przetrwały echa tej pięknej, choć może jedynie poetyckiej wizji Torunia, który miał być siedzibą Boga i miastem ludzi żyjących w zgodzie. Utwory te są zatem nie tylko interesującym przykładem zastosowania struktur emblematycznych w celach dydaktycznych i perswazyjnych, ale i próbą alegorycznego odczytania obrazu herbu, daleko wybiegającą poza interpretację typową dla gatunku stemmatów.

Summary

Emblem was one of the most characteristic art forms of the Renaissance. Emblem books were especially popular in the end of the sixteenth century and wielded an unusual influence on literature, especially in combination with younger stemmata. In order to get support from a wealthy patron, poets often wrote poems in which the symbolic interpretation of a coat of arms became a pretext for praise, however it was not always so. This article deals with an interesting example of making use of an emblem (or stemma) as means of persuasion. The emblem in question is also a rare example of the use of persuasion in connection to an urban (and not one of the nobility) coat of arms.

Taking into account the historical and religious context, one can read works of Schober more accurately. What is particularly valid is the influence of mayor Henryk Stroband. The ideological content of the poems was subordinated to policy of the city, and, on the other hand, to religious insulation, as a result of the progress of the Counter-Reformation in the Kingdom of Poland, and the concerns it brought about in the predominantly Protestant Toruń. By referring to Stroband's thought that „felix civitas quae tempore pacis timet bella,” and by use of his interpretation of Toruń's coat of arms, Schober tried to convince inhabitants to take responsibility for the security

of the city, not only in practical terms – by building walls, but also more existential ones – by learning to cooperate.

To summarize, these poems are not merely an allegorical interpretation of Toruń's coat of arms. They reach far beyond the typical interpretation of stemma and also contain instructions for a particular vision of the city, which was to be implemented in Toruń at the end of the sixteenth century.





EWELINA DRZEWIECKA (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)

NA POGRANICZU KULTUR: EMBLEMATYKA I ANTYK JAKO GŁÓWNE PIERWIASTKI KONSTRUUJĄCE HYBRYDYZNE SIEDEMNASTOWIECZNE DZIEŁO *SPHINX SAMSONICA...*

W 1628 roku, z okazji uroczystości zaślubin, uczniowie i profesorowie kolegium jezuickiego w Rawie Mazowieckiej ofiarowali państwu młodemu, Zuzannie¹ i Sebastianowi² Wołuckim, utwór *Sphinx Samsonica...*, pełen aluzji i odwołań do starożytności druk emblematyczny³. Data jego powsta-

¹ Zuzanna Owadowska, herbu Łabędź, z Owadowa w Rawskim, pochodziła z dobrego rodu, jej przodek Jędrzej Owadowski był kuchmistrem królewskim. Inny jej krewny, Florian, „z Radziwiłłem księżciem biskupem krakowskim i kardynałem, jeździł do Rzymu” (K. Niesiecki, *Herbarz Polski, powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Borowicza*, t. VII, Lipsk 1842, s. 211). Filip Dunin Owadowski był stolnikiem sandomierskim, „przemysłnej industrii człowiekiem, od sumy neapolitańskiej imieniem królewskim prowizje odbierał” (*ibidem*, s. 211). Zuzanna była córką Ewy Kochanowskiej, herbu Korwin, wnuczką Jana Kochanowskiego (*ibidem*, t. V, s. 139–142).

² Sebastian Wołucki pochodził ze znakomitego szlacheckiego rodu, „dom ten zasłużony był ojczyźnie, tak z spraw rycerskich, jako i innych” (*ibidem*, t. IX, s. 423). I rzeczywiście, jak podają herbarze, w szeregach rodu Wołuckich znaleźli się uczeni biskupi, literaci i legaci królewscy. Sebastian Wołucki to również postać barwna i aktywna: był on kasztelanem małogoskim, starostą rawskim, legatem królewskim „do korfisza Branderburskiego”, posłem na sejm, reprezentantem do trybunału koronnego (*ibidem*, s. 246–247). Wraz z dwoma braćmi ufundował kolegium jezuickie w Rawie i „aparatem uprowidował, konwikt tamże dla studentów erygował” (*ibidem*, s. 426).

³ *Sphinx Samsonica De Illustrissima Ursinorum Sarmaticorum seu Ravitarum et Duni-nonorum Gente. Aliquot utrisque Sacrae et externae antiquitatis Symbolis promulsidibus praenotata et in nuptiali convivio... cum... Sebastiano de Wolucz Wolucki, Capitano Raviensi...*

nia przypadła na czasy rozkwitającego baroku, lubującego się w wielości i różnorodności. Był to więc okres idealny, by wydać dzieła bogate treściowo, różnorodne i hybrydyczne. *Sphinx Samsonica...*, utwór łączący kilka gatunków literackich, stanowi znakomity przykład uczonego panegiryku jezuickiego, pełnego paraleli i przytoczeń z pism wielu twórców antyku. Tętni on mitologicznym życiem, ukazując barwny świat bóstw wykreowany przez wyobraźnię starożytnych, który na kartach *Sphinx Samsonica...* ożywa, splatając się z legendarnym światem potomków rodzin nowożeńców. Antyk jest w utworze nieustannie obecny, stanowi jeden z elementów konstruujących dzieło. Bogactwo i wielopłaszczyznowość *Sphinx Samsonica...* zauważalne są nie tylko w sferze słowa, ale również w sferze obrazu. Jedną z nowatorskich tendencji, które zaczynały się dopiero budzić na kartach drukowanych panegiryków i które miały na dobre zagościć w literaturze panegirycznej w połowie XVII wieku, było stosowanie emblematów. Oryginalność *Sphinx Samsonica...* polegała nie tylko na ich obecności w utworze, lecz również na „barokowej”, ornamentalnej budowie dzieła, w której słowo i obraz wiązały się z sobą w niezwykle sposób. Podobnie wielowarstwowa struktura była wówczas zupełnie niespotykana i wykazywała, jak pisze Janusz Pelc, cechy oryginalne w porównaniu z innymi wydawanymi w tym samym czasie emblematycznymi panegirykami⁴. Utwór stanowi zatem niejako preludium do tendencji obecnych w literaturze dojrzałego i zmierzającego już baroku. *Sphinx Samsonica...*, choć figurowała w wielu spisach i pojawiła się także u Pauliny Buchwald-Pelcowej, która w swej bibliografii druków emblematycznych podała podstawowe informacje o dziele⁵, długo pozostawała właściwie niezauważona. Nie uwzględniają jej monografie poświęcone nowożytnym utworom epitalamijskim⁶, marginalnie wspomina się o niej w monografiach emblematycznych⁷.

et Nobilissima Virgo D. Susanna Owadowska, Hymenaei acris inmanum conveniret. A nobili et studiosa Collegii Voluciani Ravae Societas Iesu iuventute ad discutiendum proposita et cum Symbolis lusibus, lyricisque concentionibus novis maritis ex voto publico pro dono oblata dictataque. Anno Dominis Dei, M.D.C.XXVIII [1628], Warszawa 1628.

⁴ J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 181.

⁵ P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczące XVI–XVII wieku, bibliografia*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, s. 149.

⁶ Zob. K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie: między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1989.

⁷ Zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 181.

Dopiero Jadwiga Bednarska w pierwszej części swojej książki poświęconej dziejom polskiej ilustracji panegirycznej, analizując ilustracje towarzyszące tekstowi, zwróciła uwagę na bogactwo jego antycznych odniesień⁸. Podążając następnie tropem lemmatów, wskazała najważniejsze miejsca z pism twórców antyku, do których nawiązywali autorzy *Sphinx Samsonica...* Dokonała również znakomitej analizy formalnej emblematów zawartych w dziele, rozważając ich związki z emblematyką europejską, w tym z emblematyką niderlandzką⁹. Utwór, zbadany gruntownie pod kątem historii sztuki, nie doczekał się jednak większej uwagi ze strony filologów, nie mówiąc już o poruszeniu kwestii korespondencji słowa i obrazu. Nie podjęto żadnych badań nad jego różnorodnością gatunkową, nie przetłumaczono ani nie wydano dzieła. Podejście filologiczne jest jednak o tyle ważne, o ile pozwala zgłębiać nieoczywiste znaczenia emblematów, dzięki studiowaniu pełnych aluzji do antyku łacińskich komentarzy i epigramów. Smuga światła rzucona na dzieło przez Jadwigę Bednarską oraz bliższe zapoznanie się z jego fragmentami utwierdzają w przekonaniu, że jest ono warte zainteresowania.

Sphinx Samsonica... jest panegirycznym epitalamium emblematycznym. W XVII stuleciu, zwanym niekiedy „panegirycznym”, panegiryzm przejawiał się w wielu utworach, między innymi w epitafiach i epitalamiach. Mowy weselne, będące częścią obrzędu staropolskiego i stanowiące nieodłączny składnik utworów weselnych, do których zalicza się dzieło, były całkowicie zgodne z teorią panegiryku, wskutek czego panegiryzm mógł się w nich szeroko realizować¹⁰. Wydarzenie takie jak zaślubiny było często tylko pretekstem napisania pochwały. Tak dzieje się również w wypadku *Sphinx Samsonica...* Próżno szukać w utworze fabuły *stricte* epitalamijnej. Brak tu przede wszystkim dynamicznej akcji, która cechuje typowe epitalamia renesansowe i barokowe¹¹. Brak pochodu bóstw spieszących na zaślubiny i obwieszających podniosłe wieść o małżeństwie, brak narad i dialogów bogów, którzy rozprawiają bądź to o weselu, bądź zastanawiają

⁸ J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, cz. I, Katowice 1994, *passim*, zwłaszcza s. 47–61.

⁹ Eadem, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, cz. II, Katowice 2005.

¹⁰ K. Mroczek, *op. cit.*, s. 116.

¹¹ Zob. *Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce*, wstęp i oprac. J. Niedźwiedz, przeł. M. Brożek, Kraków 1999, *passim*.

się, jak sprawić, by do niego doszło¹². Brak również wielu toposów, które – nieobecne w literaturze antycznej – występowały często w epitalamiach nowożytnych. Brak wreszcie intrygi, która była niejednokrotnie *spiritus movens* akcji epitalamiów¹³. Utwór *Sphinx Samsonica...*, którego część pochwalna została silnie rozbudowana i stanowi fundament konstrukcji dzieła, słuszniej jest więc określić mianem panegiryku. Tekst bowiem wyraźnie odchodzi od konwencji charakterystycznej dla epitalamium, skupiając się głównie na pochwaleniu państwa młodych i ich rodów. Z rzadka występują elementy epitalamijne, jak na przykład *passus* znajdujący się na początku utworu, gdzie trawestuje się pouczenia Izydora z Sewilli skierowane do kobiet i mężczyzn stojących przed wyborem współmałżonków¹⁴.

Utwory panegiryczne, jak *Sphinx Samsonica...*, wydawane z okazji uroczystości zaślubin, charakteryzowały się na ogół podobną kompozycją, opartą na pochwaleniu rodzin, z których wywodzili się państwo młodzi. Wzorce tego, jak powinna być skonstruowana pochwała, czerpano zarówno z utworów Klaudiana, jak i z retorycznych dzieł Cyserona i Kwintyliana, zwłaszcza zaś z Prysejana, którego *Praeexercitamina* czytano w szkołach. Autor dzieła zalecał, aby panna młoda była przedmiotem pochwały poprzez swą urodę i zachowanie czystości, pan młody natomiast dzięki mądrości, waleczności i cnotom obywatelskim, oboje ze względu na sławnych przodków¹⁵. Jakub Niedźwiedź zauważył, że wiele spośród tego rodzaju dzieł powielало pewien schemat: uderza w nich brak zróżnicowania topiki, odmienne są jedynie koncepty i aluzje heraldyczne¹⁶. Również *Sphinx Samsonica...*, koncentrując się na herbach nowożeńców, wywodzi z nich zalety dwóch łączących się osób i ich rodów. Jednak utwór nie daje się sklasyfikować jako dzieło jednorodne i ubogie pod względem topiki. Przeciwnie, widać wyraźnie, że stanowi przykład uczonego utworu jezuic-

¹² Choć w utworze nie ma akcji, bóstwa licznie zaludniają strony *Sphinx Samsonica...* W tekście zastosowano liczne prefiguracje, rewokacje i renarracje, szerzej o funkcjonowaniu mitologii w tekstach nowożytnych zob. M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003.

¹³ Brak intrygi można zauważyć w dziełach renesansowych, jak choćby w dziele Kochanowskiego – *Epitalamium na weselu Krzysztofa Radziwiłła i Katarzyny Ostrogskiej*.

¹⁴ Isidorus, *Orygines*, 10, 8, *Sphinx Samsonica...* nieliczbowana karta następująca po *Sphingis Resolutio*, a poprzedzająca *Promulsis I*.

¹⁵ J. Niedźwiedź, *Wstęp*, [w:] *Szesnastowieczne epitalamia...*, op. cit., s. 11–58.

¹⁶ J. Niedźwiedź, *Nieśmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII i XVIII w.*, Kraków 2003, s. 177.

kiego¹⁷. W porównaniu z innymi dziełami początku drugiego ćwierćwiecza XVII wieku jego program ikonograficzny jest bardziej rozbudowany i bogaty¹⁸. To samo można powiedzieć o tekście – długich komentarzach prozą i epigramatach. Bogactwo pomysłów czerpanych z dzieł antycznych jest ogromne, cały utwór pełen jest dosłownych przytoczeń, jak i kryptocytatów z pism największych twórców starożytności z Wergiliuszem, Owidiuszem i Seneką na czele, choć doszukać się tu można także cytatów z dzieł mniej znanych autorów, nie tylko zresztą antycznych, lecz również średniowiecznych i nowożytnych. Zjawisko powstawania tekstów pełnych starożytnych aluzji nie było wówczas bynajmniej nowe czy niecodzienne. Uspiona nieco, choć obecna w kulturze średniowiecza wiedza o antyku, rozkwitłszy w czasach renesansu, osiągnęła apogeum w epoce baroku, objawiając się licznymi florilegiami, kompendiami wiedzy dotyczącej antyku. Ich użycie było powszechne, zwłaszcza w szkołach, można więc założyć, iż profesorowie i uczniowie kolegium w Rawie Mazowieckiej korzystali z takich kompendiów, zamiast czerpać wiedzę o starożytności bezpośrednio z dzieł antycznych. W czasach po soborze trydenckim to właśnie jezuita stali się zresztą gorącymi apologetami pism podejmujących kwestie antyczne i mitologiczne¹⁹.

¹⁷ W XVII wieku, w dobie, kiedy rozkwit panegiryzmu drastycznie weszbrał i pisać utwory pochwalne mógł niemal każdy, panegiryk szkolny był alternatywą dla szeroko uprawianej działalności pisania okolicznościowego ze względu na erudycyjność i uczoność. Na kartach szkolnych podręczników kształtowała się poetyka i teoria panegirycznych dzieł, to właśnie w szkole sformalizowano piśmiennictwo panegiryczne. Ale ta instytucja doprowadziła również panegiryk do wszelkich uduziwnień, zawyżonych konceptów, nadmiernych aluzji mitologicznych, nadbudowała w nim kunsztowne, ornamentalne piętra. O panegirykach w szkołach zob. T. Bieńkowski, *Panegiryk a życie literackie w Polsce XVI i XVII wieku*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1980, s. 183–196 oraz J. Niedźwiedź, *Niesmiertelne teatru sławy..., passim*.

¹⁸ J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 47.

¹⁹ Drogi czytania tradycji antycznej wyznaczył jezuita pisarz Antonio Possevino. W swoim dziele *Biblioteca selecta de ratione studiorum* Possevino zawarł wskazówki, jak wykładać i interpretować pisma starożytnych, wypowiedział się też na temat interpretacji mitologii. To dzieło stało się fundamentalne dla polityki prowadzonej przez jezuitów, a teorie w nim zawarte, promowane i modyfikowane nie traciły aktualności przez cały XVII wiek. Zalecenia Possevina dotyczące tak literatury, jak i sztuki wywołały bowiem silne reperkusje – mnożyły się szkolne podręczniki instruujące, jak odczytywać dawne antyczne postaci i jak je interpretować, zob. T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej: 1450–1750: główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1975, s. 124.

Antyk był więc filarem, na którym twórcy – studenci i profesorowie kolegium jezuickiego w Rawie Mazowieckiej – wzniesli swoje dzieło. Drugi element dla utworu istotny, porządkujący go i konstruujący stanowi emblematyka²⁰. Emblematy decydują bowiem o ornamentalnej kompozycji, w której słowo i obraz tworzą strukturę przypominającą zdobny ślubny kobieriec. Osiem emblematycznych ilustracji połączonych z portretowymi medalionami przedstawiającymi przodków państwa młodych stanowi próbę scalenia w jedno kompozycji wizerunków, stemmatów i emblematów, przez co utwór sytuuje się na ich pograniczu²¹. Płynność granicy pomiędzy emblematami w ich skryształizowanej trójczłonowej składni a stemmatami, które zawierały piktoralne wyobrażenie herbu oraz dewizę, było wówczas zjawiskiem nierzadkim²². Ilustracje autorstwa Jana Sabałowicza były przykładem kompilacji elementów herbów państwa młodych z innymi wyobrażeniami symbolicznymi, zaczerpniętymi z kanonu ksiąg emblematycznych. Świat przedstawiony ilustracji utworu tworzył swoisty kod, w którym elementy heraldyczne spletały się z bogatą sferą wyobrażeń emblematycznych tętniących „podsłórnym”, symbolicznym życiem. Autor ilustracji nie trzymał się rygorystycznie reguł, wedle których zwykle komponowano emblematy. Jak pisze Jadwiga Bednarska, siedem spośród dziesięciu ilustracji nie przejawia tendencji silnego zespolenia słowa z obrazem²³. Lemmaty emblematów głównych nie znajdują się w pobliżu ikonów, jak ma to miejsce w kanonie, na przykład u Alciatusa²⁴, lecz widoczne są u dołu kompozycji, stanowiąc niejako uzupełnienie tytułu obrazu²⁵. Rytownik nie był jednak konsekwentny: w ilustracji ósmej, zatytułowanej

²⁰ O emblematyce w kolegiach jezuickich pisze Paulina Buchwald-Pelcowa, zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematyka w polskich kolegiach jezuickich*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicta*, Warszawa 1998, s. 169–179.

²¹ J. Pelc, *op. cit.*, s. 181.

²² P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 76.

²³ W utworze umieszczono osiem miedziorytów otoczonych grupą emblematów oraz dwa niezdobione miedzioryty z wizerunkami przodków rodziny nowożeńców i jej członków, zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 149 oraz J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 29.

²⁴ Andrea Alciato (1492–1550), włoski humanista, nazywany ojcem emblematyki. Twórca wydanego w 1531 roku w Augsburgu pierwszego zbioru emblematów zatytułowanego *Emblematum Liber*.

²⁵ Lemmat inaczej: motto, sentencja, zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 25.

Amor Addit, znajduje się pośrodku centralnego emblematu i jest z nim zespolony. Wszystkie zaś medaliony emblematów dzieła, choć różnorodnie rozmieszczone w każdej ilustracji, tworzą koherentną całość i podporządkowane są realizacji programu ikonograficznego, który zmierzał do uświetnienia klejnotów herbowych pana i panny młodej, wykazując cechy wspólne z programem emblematowym²⁶. Jadwiga Bednarska zauważa, że *Sphinx Samsonica...* jest zbliżona do zbioru imprez, który tym różni się od zwykłych ksiązek emblematycznych, iż jego odbiorcami są konkretne osoby, zwłaszcza te wywodzące się z najwyższych sfer²⁷.

By przybliżyć wielowarstwową, ale i cykliczną kompozycję dzieła, najprościej będzie posłużyć się systematyką zaproponowaną przez Paulinę Buchwald-Pelcowa: *Sphinx Samsonica...* zawiera osiem miedziorytów emblematycznych o wielostopniowej konstrukcji. W centrum kompozycji umieszczono ilustrację, która powiązana została z nagłówkiem danego ustępu, a w ramie ją okalającej znajduje się sześć numerowanych medalionów emblematycznych. Wszystkie zawierają filakteria z inskrypcją. Do nich odnoszą się *symbola* kolejno oznaczone numerami I–VI (według numeracji medalionów), na które składa się krótkie wprowadzenie prozą, a następnie epigram. Inskrypcje powtórzono w nagłówkach wierszy²⁸. Każdy kolejny passus dzieła realizuje ten schemat: rozpoczyna się ilustracją, po niej zaś następuje dłuższy ustęp prozą oraz *symbola*. Poszczególne partie podpisane są przez różnych uczniów kolegium.

Całość *Sphinx Samsonica...* dzieli się na dwie części. Pierwszą poświęcono panu młodemu, Sebastianowi Wołuckiemu, drugą Zuzannie Owadowskiej, jego nowo poślubionej małżonce. Każda z części zawiera cztery passusy, zatytułowane *Promulsis I–IV*. Autorzy posłużyli się żartobliwym określeniem *promulsides*, „zakąski”, antypasty, porównując niejako passusy utworu do przystawek, które podaje się przed rozpoczęciem uczy weselnej. Graficznie kompozycja obu części przedstawia się następująco:

²⁶ O programie emblematowym mówi się wówczas, gdy grupa emblematów jest z sobą zespolona wątkiem lub tematem przewodnim. O grupie emblematowej można także mówić wtedy, gdy zbiór emblematów jest powiązany z sobą wspólnym wątkiem tematycznym, a jednak nie wykazuje związku z centralnym wyobrażeniem. Tak jak zdarza się to w niektórych ilustracjach *Sphinx Samsonica...*, zob. J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 29.

²⁷ Imprezy były z reguły dwuczłonowe: składały się z obrazu (*corpus*) oraz towarzyszącej mu sentencji (*anima*), J. Pelc, *op. cit.*, s. 35–36.

²⁸ P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 148.

Sphinx Samsonica...

Sebastian Wołucki

Promulsis I, ARMINIUS, Fortitudo et Sapientia [Męstwo i Mądrość]:*Symbolum I, Magnanimitas* [Wielkoduszność]*Symbolum II, Magnificencia* [Wspaniałość]*Symbolum III, Industria* [Pracowitość]*Symbolum IV, Affabilitas* [Uprzejmość]*Symbolum V, Docilitas* [Pojętność]*Symbolum VI, Politia* [Organizacja]*Promulsis II, VIRGO COELESTIS, Pietate et Industria* [Poprzez Pobożność i Sprawiedliwość]:*Symbolum I, Iustitia* [Sprawiedliwość]*Symbolum II, Sinceritas* [Uczciwość]*Symbolum III, Pietas* [Pobożność]*Symbolum IV, Securitas* [Bezpieczeństwo]*Symbolum V, Prudentia* [Roztropność]*Symbolum VI, Fama* [Sława]*Promulsis III, ARISTEIA, Nobilitate et Virtute* [Poprzez Szlachetność i Cnotę]:*Symbolum I, Felicitas* [Powodzenie]*Symbolum II, Temperantia* [Umiarkowanie]*Symbolum III, Tranquilitas* [Spokojność]*Symbolum IV, Eloquentia* [Wymowność]*Symbolum V, Veritas* [Prawda]*Symbolum VI, Auctoritas* [Powaga]

Zuzanna Owadowska

Promulsis I, EUGENIA, Iam illustrabit omnia [Będzie już oświeślał wszystko]:*Symbolum I, Laetitia* [Radość]*Symbolum II, Pulchritudo* [Piękno]*Symbolum III, Taciturnitas* [Milczenie]*Symbolum IV, Pudicitia* [Wstydlivość]*Symbolum V, Ingenuitas seu Simplicitas* [Szczerość i Prostota]*Symbolum VI, Gratia* [Wdzięk]*Promulsis II, SALUS PUBLICA, Este Duces* [Bądźcie Przewodnikami]:*Symbolum I, Felicitas* [Szczęście]*Symbolum II, Industria seu gnauitas* [Pracowitość i gorliwość]*Symbolum III, Nobilitas* [Szlachetność]*Symbolum IV, Concordia* [Zgodność]*Symbolum V, Magnanimitas* [Wielkoduszność]*Symbolum VI, Phileforgia* [Serdeczność]*Promulsis III, SUSANNA, Cador Illaesus* [Czystość Duszy]:*Symbolum I, Faecunditas pudica* [Obyczajna Wymowność]*Symbolum II, Bona Fama* [Dobra Sława]*Symbolum III, Integritas* [Nieskalanie]*Symbolum IV, Affabilitas* [Uprzejmość]*Symbolum V, Spes* [Nadzieja]*Symbolum VI, –*

Promulsis IV, AQUA VIRGO, Libertate et Innocentia [Dzięki Hojności i Czystości]:

Symbolum I, Mansuetudo [Łagodność]

Symbolum II, –

Symbolum III, Libertas [Wolność]

Symbolum IV, Integritas [Skłonność]

Symbolum V, Audacia [Śmiałość]

Symbolum VI, –

Promulsis IV, EROS ANTEROS sive CHERUBINI, Simul et Semper [Równocześnie i Zawsze]:

Symbolum I, Fortitudo [Męstwo]

Symbolum II, Temperantia [Umiarkowanie]

Symbolum III, Pietas [Pobożność]

Symbolum IV, Innocentia [Niewinność]

Symbolum V, Eloquentia [Wymowność]

Symbolum VI, Decor [Piękno]

Sphinx Samsonica..., choć wykazuje pewne nieregularności, jest w swej złożoności dziełem uporządkowanym, cyklicznym. Każdą *promulsis* charakteryzuje powtarzalność kompozycji. Paulina Buchwald-Pelcowa zwraca uwagę, że utwory o konstrukcji cyklicznej, sytuujące się na pograniczu emblematyki i heraldyki, odznaczają się wariacjami na temat tego samego motywu, którym w przypadku omawianego dzieła są herby pana i (przede wszystkim) panny młodej. Badaczka zauważa, że utwory tego typu są na ogół niejednorodne gatunkowo i stanowią przykład „jednej ze swoistości polskiego baroku, polskiej kultury barokowej, zwłaszcza w późnych jej fazach”²⁹. Niezwykłość *Sphinx Samsonica...* polegała więc przede wszystkim na tym, że wykazywała tendencje, które dopiero budziły się na polu literatury. Poza tym utworem w pierwszej ćwierci XVII wieku powstało kilka ważnych dzieł, które tak jak i on przejawiały tendencje nowatorskie, do których zaliczyć można prócz wykorzystywania emblematów również urozmaicenie pod względem treści, zespolenie różnych gatunków literackich w obrębie jednego utworu, a niekiedy także skomponowanie struktury tekstu w taki sposób, że tworzyć mógł on symboliczne figury: serca, obeliski, krzyże etc.³⁰ Do takich bogatych i różnorodnych dzieł, powstałych w podobnym co *Sphinx Samsonica...* czasie, należą, by wymienić te największe i najważniejsze: *Leopardus...*, *Corona Triplici Ingenio...*, *Urano-*

²⁹ Eadem, *Na pograniczu emblematów...*, s. 94.

³⁰ W utworze *Sphinx Samsonica...* innym zastosowanym środkiem estetycznym poza emblematami jest zróżnicowanie czcionki tekstu. Kartę tytułową dzieła skomponowano z trzech rodzajów czcionek, przy czym tę główną wyrażono różnorodnie – stosując aż cztery wariacje jej wielkości. Tekst na stronie tytułowej złożony jest z dwudziestu ośmiu wersów, z których niemal każdy jest inny od poprzedniego (il. 1), *Sphinx Samsonica...*, strona tytułowa, Warszawa 1628, Ossol. XVII–15806–IV.

SPHINX SAMSONICA²³
DE ILLUSTRISSIMA
VRSINORVM SAR-
MATICORVM
SEV
RAVITARVM ET
DVNINORVM
GENTE.

Aliquot vtriusque Sacre & externæ antiquitatis Symbolicis
promulgidibus prænotata.

Et in nuptiali conuiuio inter Symplicias hilaritates

Pro Bibliotheca *OV-M*
Per ILLUSTRIS ET MAGNIFICI DOMINO,

D. SEBASTIANO
DE WOLVCHA WOLVCKI
CAPITANEO RAVENSI
LECTISSIMA ET NOBILISSIMA VIRGO
D. S V S A N N A
O W A D O W S K A

Hymenæi sacris in manum conueniet.

A
NOBILI ET STUDIOŒ COLLEGI VOLVCIANI
RAV SOCIETATIS IESV IVENTVTE

Ad difeutiendum proposita.

Et cum Symbolicis lusibus, lyricisque concentionibus

NOVIS MARITIS

EX VOTO PVBLICO PRO DONO OBLATA,
DICATAQVE.

Anno hominis Dei, M. DC. XXVIII.

16.181

Il. 1. Karta tytułowa utworu *Sphinx Samsonica...* Warszawa 1628, Ossol. XVII–15806–IV



Il. 2. Karta rozpoczynająca *Promvlsis I*, drugiej części utworu *Sphinx Samsonica...* ilustr. Jan Sabałowicz, Warszawa 1628, Ossol. XVII-15806-IV

scopia..., a także *Per Augusta...*³¹. Każda z ośmiu *promulsis* zamieszczonych w dziele *Sphinx Samsonica...* w tym samym stopniu realizuje założenia kultury humanistycznej baroku, fundamentem której był antyk, pozostający niewyczerpanym i ważnym źródłem nawiązań i konceptów. By jednak ukazać na konkretnym przykładzie antyczne inspiracje utworu oraz sposób, w jaki łączy się w nim słowo i obraz, warto zaprezentować jedną z ośmiu „przystawek”. Będzie to *Eugenia*, stanowiąca *Promulsis I* drugiej części dzieła³².

Centralna ilustracja *Eugenii* przedstawia boga Apollona, otoczonego nimbem promieni słonecznych, wznoszącego się na rydwanie zaprzęgniętym w gryfa i łabędzia, ponad oddalonym miastem i morzem (il. 2)³³. Lemmat u dołu ilustracji, brzmiący: *Iam illustrabit omnia* [Teraz będzie oświetlał wszystko], odnosi się do czynów Apollona, którego starożytni często utożsamiali ze słońcem³⁴. Ilustracja Jana Sabałowicza była kopią wcześniejszych rycin znanych z popularnych zbiorów emblematycznych. Podobna rycina pojawia się w zbiorze włoskiego twórcy Girolama Ruscellego³⁵, jak również u Typotiusa³⁶, do którego, jak zauważa Jadwiga

³¹ *Leopardus... D. Henrici Firley Archiepiscopi Gnesniensis...*, Kalisz 1624, Bibl. Jagiellońska 14221 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 135; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach...*, s. 112; *Corona Triplici Ingenio...*, [b.m.w.] 1633, Bibl. Jagiellońska 22193 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 138, P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach...*, s. 135; *Uranoscopia quam sub Avspicatissima...*, Kalisz 1627, Bibl. Jagiellońska 21514 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 141; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach...*, s. 154; *Per Augusta...*, Wilno [b.d.w.], Bibl. Jagiellońska 21654 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 140.

³² Dzieło *Sphinx Samsonica...* jest zasadniczo nienumerowane, w utworze pojawiają się jedynie w kilku miejscach karty opatrzone symbolem: dużą literą i liczbą, co pozwala na pewną identyfikację jego passusów. Jednak dla lepszej czytelności i porządku, w niniejszym artykule został przyjęty inny system. Osobno oznaczono dwie części dzieła (I i II), które składają się z numerowanych rozdziałów – *Promulsides*. Ich numer jest taki sam jak w utworze. Każda zaś z *Promulsis* w swym obrębie ma osobną numerację (strony 1–7, liczone, począwszy od pierwszej strony komentarza).

³³ *Sphinx Samsonica...*, *Eugenia*, ilustr. J. Sabałowicz, Warszawa 1628, Ossol. XVII–15806–IV.

³⁴ Według mitologii greckiej bogiem słońca był Helios, tytaniczne upersonifikowane bóstwo, którego nie identyfikowano z Apollonem. Jednak w późniejszych tekstach łacińskich używano metafory utożsamiającej słońce z Fojbosem, cf. Lactantius, *De Ave Phoenice*, I, 41.

³⁵ Girolamo Ruscelli (1518–1566) – włoski humanista, kartograf i poligraf.

³⁶ Jacobus Typotius (1540–1601) – flamandzki humanista, twórca zbioru emblematów i mott zatytułowanych *Symbola divina et humana*.

Bednarska, często odwoływał się Jan Sabałowicz i którego dzieło z pewnością miało bezpośredni wpływ na kształt rycin i emblematów *Sphinx Samsonica...*³⁷. Dodać warto, iż obie ryciny – Ruscellego oraz Typotiusa – zawierały również ten sam łaciński lemmat: *Iam illustrabit omnia*, który był mottem Filipa II, króla Hiszpanii³⁸. Literatura nowożytna była zatem niewątpliwym źródłem inspiracji ilustracji *Promulsis I*. Możemy się jednak domyślać, że korzenie tej sentencji są antyczne³⁹. Tematem przewodnim centralnej ilustracji omawianej tu *Promulsis I* jest podróż Apollona do kraju Hyperborejczyków. Wielu antycznych poetów i filozofów pisało o mitycznym kraju Hyperborejów i podróży boga do tego odległego miejsca, z którego według kilku wersji mitu pochodziła jego matka Latona⁴⁰. Zgodnie z mitem Apollon powraca co dziewiętnaście lat do ludu mieszkającego „poza wiatrem północy”, gdyż wówczas konstelacje gwiazdne, przebywszy całą swą orbitalną drogę, powracają na wyjściowe miejsce. Dzieje się to w okresie przedwiośnia, a kiedy następuje zrównanie dnia z nocą, w kraju Hyperborejczyków słychać śpiew Apollona⁴¹. Wiosenną podróż solarnego boga opisuje Klaudian w panegiryku powstałym z okazji szóstego konsulatu cesarza Honoriusza⁴². Dlaczego jednak tę ilustrację przywołano na karty *Sphinx Samsonica...*, dowiadujemy się od Samuela Kochanowskiego, autora komentarza, przywołującego obraz gryfa i łabędzia, dwóch solarnych zwierząt, ukazanych na ilustracji *Promulsis I*. Oba zostały poświęcone Apollonowi i w służbie bóstwu ciągną jego świetlisty rydwan. Starożytność bowiem nie tylko boginkę Eos łączyła z przynoszeniem pierwszych promieni słońca, tę funkcję powierzono także owym dwóm latającym stworzeniom. Samuel Kochanowski pisze:

³⁷ J. Bednarska, *op. cit.*, cz. II, s. 67.

³⁸ R. Graziani, *Philip II's Impresa and Spenser's Souldan*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1964, vol. 27, s. 322.

³⁹ Jak słusznie wskazuje Jadwiga Bednarska, u Wergiliusza w IV księdze *Eneidy* czytamy o „febowej pochodni” oświetlającej ziemię: P. Vergilius Maro, *Aeneis*, IV, 6–7 oraz IV, 607, zob. J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 50.

⁴⁰ Pisał między innymi Pauzaniusz, zob. Pausanias, *Graeciae descriptio*, I, 4, 4, a wśród rzymskich pisarzy wymienić można choćby Cyserona: M. Tullius Cicero, *De natura deorum*, III, 23.

⁴¹ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska et al., Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 150 i n.

⁴² Claudianus, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 25–38.

Non solum enim Eoum, Aethonem et Phlegonem, ad vehemens lucis principem solem iunxit antiquitas: sed eundem honorem duobus e volucrum genere concessit, Grypho et Cycno⁴³.

[Nie tylko bowiem Eos, Etona i Plegona łączy starożytność z przyniesieniem pierwszych promieni słońca, lecz przydziela ten zaszczyt dwóm latającym stworzeniom, Gryfowi i Łabędziowi⁴⁴].

W swym komentarzu panegirysta powołuje się poza dziełem Klaudiana także na nowożytny traktat ornitologiczny Ulissesa Aldrovandiego⁴⁵. Autor utworu *Ornithologiae* oparł swoje wnioski na pismach starożytnych przyrodników, stąd w jego dziele znaleźć można także istoty hybrydyczne zaczerpnięte z mitologii, do których zalicza się gryf. W pierwszej księdze swojego traktatu Aldrovandi, a za nim Kochanowski, wyjaśnia, dlaczego właśnie gryf poświęcony był Apollonowi:

Gryphes (inquit) generosi et magni animi simulachrum veteres existimarunt, ideoque non inepte Apollini sapientiae praesidi dedicarunt⁴⁶.

[Gryf (mówi), jak uważali przodkowie, jest personifikacją szlachetności i wielkoduszności, dlatego słusznie poświęcili go Apollonowi, opiekunowi mądrości].

Ponadto gryf był symbolem solarnym, nie tylko ze względu na służbę u Apollona. Stanowił on kompilację lwa i orła, z których ten pierwszy podobno:

Lucem oculis bibit et magnum a natura colorem per corpus diditum habet;

[Światło wypija oczyma, temu zawdzięcza barwę [swego] ciała];

drugi natomiast czyni odwrotnie:

Lucem et ignem ex oculis vomit [...]⁴⁷.

[Światło i żar zwracał oczyma [...]].

⁴³ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁴⁴ Cytaty łacińskie, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie E.D.

⁴⁵ Ulisses Aldrovandi (1522–1605), autor traktatu ornitologicznego zatytułowanego *Ornithologiae*.

⁴⁶ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁴⁷ *Ibidem*.

Obok gryfa stworzeniem pozostającym w służbie Apollona jest bohater *Promulsis I* – łabędź. Ptak ten ma niezwykle bogatą symbolikę, nadaną mu już w starożytności. Warto wspomnieć choćby o takich antycznych toposach z nim związanych, jak życie – śmierć, łabędzi śpiew, wieszczanie, boska moc i wreszcie nieśmiertelność. Znamy ze starożytności kilku bohaterów obdarzonych imieniem Kyknos, czyli łabędź, a ich historie zawierają wątek tanatologiczny⁴⁸. Bohaterowie ci tracą bowiem życie w różnych okolicznościach, jednak wszyscy *post mortem*, za sprawą boskiej mocy, zostają wskrzeszeni i żyją dalej przemienieni w łabędzie. Śmierć w ich przypadku jest więc początkiem innego życia. Jedną z takich łabędzich historii przytacza Wergiliusz w *Eneidzie*. W X księdze opisuje on postać Kyknosa, króla Ligurów, przyjaciela rażonego Dzeusowym piorunem Faetona. Żal Kyknosa, opłakującego śmierć towarzysza, posłyszał Apollon i ulitował się nad lamentującym, przemieniając go w łabędzia obdarzonego dźwięcznym głosem. Ptaka tego następnie wyniósł do gwiazd⁴⁹. Bohaterowie, którym starożytność nadała imię Kyknos, pochodzili ze znakomitych rodów i wstawili się męstwem w boju. Protoplasta rodu Zuzanny Owadowskiej, Piotr Dunin, nie nosił co prawda łabędziego imienia, ale obrał łabędzia jako godło swojego herbu, wszystkie więc dobre łabędzie cechy stały się udziałem jego samego i jego rodziny. W komentarzu Samuela Kochanowskiego czytamy, że Piotr Dunin był człowiekiem niezwykle zasłużonym, charyzmatycznym i bogobojnym:

*Qui in Deum valde pius, in Poloniae regnum studiosus in omnes benevolus dum vixit esse voluit. Religionem ipsius templa septuaginta septem e secto lapide Deo Divisque consecrata donata loquuntur*⁵⁰.

[Bardzo pobożny, gorliwy w sprawach państwowych, kiedy żył, chciał być każdemu życzliwy. Za sprawą jego bogobojności, mówi się, że ufundował siedemdziesiąt siedem świątyń z ciosanego kamienia].

Panegirysta przywołuje jednocześnie *quasi*-baśniową historię jego ozdrowienia: kiedy za sprawą niegodziwej kochanki obcięto mu język i oślepieno go, podobno, dzięki swej pobożności, *caelitem ope* powróciła doń mowa i wzrok⁵¹. Jest więc w życiorysie protoplasty rodu Owadow-

⁴⁸ Zob. P. Grimal, *op. cit.*, s. 196 i n.

⁴⁹ P. Vergilius Maro, *Aeneis*, X, 189–193.

⁵⁰ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis I*, s. 1.

⁵¹ *Ibidem*.

skich symboliczna metamorfoza, przywrócenie do życia za pomocą nadprzyrodzonych, w tym przypadku boskich, mocy. Nie tylko jednak na tej płaszczyźnie panegirysta kreśli pochwałę Dunina. Wspomina również, że był to człowiek mężny w boju. Sprostał więc brzemieniu, jakie ciążyło na barkach tych, którzy legitymowali się łabędzim herbem. Ptaka tego na swoje stemmata brali już starożytni wodzowie. Jednym z nich był syn wspomnianego wyżej Kyknosa, Kupawa, który łabędzimi piórami, pamiętką ojcowską, przyozdobił swój hełm. Wergiliusz w X księdze *Eneidy*, cytowanej przez Samuela Kochanowskiego, pisze:

*Non ego te Ligurum ductor fortissimo bello
Transierim, Cycne et paucis comitate Cupauo
Cuius olorinae surgunt de vertice pinnae:
Crimen amor vestrum, formaeque insigne paternae*⁵².

[Ciebie też nie pomnę, waleczny Cynerze,
Ligurów wodzu; ani też ciebie, Kupawo,
z garstką wojsk; wiatr łabędzie pióra wstrząsał zżawo
na hełmie twym: postaci ojcowskiej znamiona].

[przeł. T. Karyłowski]

Innym mężnym człowiekiem, z łabędzim signum, wymienionym przez panegirystę był słynny Hannibal. Syliusz Italik, którego przywołuje w swym komentarzu autor, opisując oręż Hannibala, wspomina o białych, zapewne łabędzich, piórach⁵³. Kochanowski podobne tropy, dowodzące znakomitości tych, którzy nosili na swych tarczach białego łabędzia, znajduje też w dziele nowożytnym, u Bargeusza⁵⁴. W komentarzu nie brakuje również kilku słów odnoszących się do symboliki luministycznej i kolorystycznej: łabędź dzięki swemu białemu ubarwieniu jest wszak symbolem czystości i wdzięku. Samuel Kochanowski pisze o nim, iż:

[...] *candore suo lucis autorem et fontem egregie efformet*⁵⁵.

[za sprawą swej bieli jest znakomitym źródłem światła].

⁵² P. Vergilius Maro, *Aeneis*, X, 185–188.

⁵³ Silius Italicus, *Punica*, II, 397–399.

⁵⁴ P. Angelicus Bargeus, *Syrice*, lib. 17, apud U. Aldrovandi, t. 3, *Ornithologiae*, lib. 19, cyt. za: S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁵⁵ *Ibidem*.

Kwestię łabędziej bieli wyjaśniono w komentarzu, opierając się na słowach dwóch nowożytnych autorów, a byli nimi Varinus⁵⁶ i Eustachius⁵⁷. Wedle ich sądu łabędź poświęcony był Apollonowi także z racji białego ubarwienia. Słowo „biały”, po grecku λευκός, brzmi podobnie do czasownika λεύσσειν, które oznacza „patrzyć” (łac. *videre*). Apollon, bóg wróżb i przepowiedni, potrafił „jasno widzieć”, posiadał przecież zdolność przepowiadania przyszłości. Ale czytamy dalej, że:

*Cygnus Apollini seu soli consecratur ob candorem diei, ut corvus ab nigredinem nocti*⁵⁸.

[Łabędź poświęcony [jest] Apollonowi czy słońcu z powodu [upierzenia imitującego] jasność dnia, podobnie jak kruk za sprawą czerni [swego ubarwienia poświęcony jest] nocy].

Biel konotuje pozytywne skojarzenia związane ze światłem. Łabędzie są więc ptakami szlachetnymi, gdyż:

*Quid enim aliud nobilitas quam splendor et lux?*⁵⁹

[Czymże innym bowiem jest szlachetność, jeśli nie jasnością i blaskiem?].

Rozważając symbolikę łabędziej bieli, można pokusić się o stwierdzenie, że pozytywne cechy związane z tym kolorem odnosić się mogą bezpośrednio do Zuzanny Owadowskiej, choć w komentarzu nie napisano wprost laudacji dotyczących urody małżonki Sebastiana Wołuckiego. W tekście nierzadko jednak pojawia się epitet określający krewną Piotra Dunina mianem „łabędziej”. Niemało mamy w starożytnych pismach dowodów na to, iż „łabędzia” uroda była wysoko ceniona. Owidiusz mentorskim, choć żartobliwym tonem w *Sztuce kochania*, zapewne w myśl zasady, że należy eksponować to, co wybitnie piękne, pisze, że kobiety, chcąc się podobać, powinny odsłaniać ramiona. Zaleca czynić tak zwłaszcza tym, które mają

⁵⁶ Varinus Phavorinus, autor dzieła *Varini Camertis Apophthegmata ad bene beateque uiuendum mire conducentia*.

⁵⁷ Eustachius (1110–1198), urodzony w Konstantynopolu mnich, który po karierze naukowej (profesor retoryki) stał się arcybiskupem Thessalonik.

⁵⁸ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 2.

śnieżnobiałą cerę⁶⁰. Łatwo stąd wysnuć wniosek, że biel ramion uważana była za oznakę wyjątkowej urody.

Nie sposób również pominąć i innego toposu, o którym jednak bezpośrednio nie wspomina się w komentarzu, choć ma się wrażenie, że jest on obecny w passusie *Promulsis* I. Jest to motyw poezji i łabędzia, a może raczej poety-łabędzia. Metafora poety-łabędzia w bogatym świecie literatury należy dziś do obszaru powszechnej metaforyki, przede wszystkim dzięki Platonowi. Filozof ten w *Państwie* nakreślił wizję pośmiertnej inkarnacji duszy mitycznego śpiewaka Orfeusza w łabędzia, natomiast dusza dawnego łabędzia w platońskiej opowieści obiera za siedzibę ludzkie ciało⁶¹. Ta wzajemna metamorfoza ptaka i człowieka sprawia, że obaj pozostają związani z poezją, obaj po przemianie pozostaną pieśniarzami⁶². W hymnie homeryckim do Apollona czytamy, że łabędź i pieśniarz opiewają boga:

Φοῖβε σέε μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' ἀείδει
 ὄχθη ἐπιθρόσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα
 Πηνειόν⁶³ σέ δ' αἰοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
 ἠδυεπὴς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδει⁶³.

[Febie, ciebie i łabędź opiewa, łomocząc skrzydłami,
 Który przechadza się brzegiem pełnego wirów Peneju.
 Ciebie także i pieśniarz mający dźwięczną formingę
 Miłym głosem opiewa na wstępie i końcu swej pieśni].

[przeł. W. Appel]

Platońska metafora nieco później, w okresie hellenistycznym, zakorzeni się silnie w powszechnej świadomości, a niektórzy postąpią o krok dalej, nazywając poetów łabędziami: tak o Alkmanie wypowie się Leonidas z Tarentu⁶⁴. Nie tylko urodzajna w poezję Grecja zrodziła wielu łabędzich poetów. Ziemia polska również wydała wielkiego poetę-wieszczą, któremu niewątpliwie należałoby nadać miano łabędzia. Jak wiemy, Zuzanna Owadowska była wnuczką Jana Kochanowskiego. Samemu Kochanowskiemu

⁶⁰ P. Ovidius Naso, *Ars Amatoria*, III, 307–310.

⁶¹ Plato, *Respublica*, X, 16 (620a).

⁶² *Hymny homeryckie*, tekst, przeł., wstęp i oprac. W. Appel, Toruń 2001, s. 256 i n.

⁶³ Εἷς Ἀπόλλωνα XXI, 1–4; *Hymny...*, s. 256 i n.

⁶⁴ Leonidas z Tarentu, Anthol. Graeca, lib. VII, 19, 2.

metafora poety-łabędzia była nieobca. W Pieśni XIV, będącej parafrazą *Carmen* II, 20 Horacego, twórca pisze:

Już mi skóra chropowata padnie na goleni,
Już mi w ptaka białego wierzch się głowy mieni;
Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają,
A z ramion sążeniste skrzydła wyrastają⁶⁵.

Pokrewieństwo Zuzanny Owadowskiej z Janem Kochanowskim było niewątpliwie nobilitacją zarówno dla niej, jak i dla Wołuckiego, który wziął za żonę wnuczkę wielkiego poety. W komentarzu Samuela Kochanowskiego zresztą pojawiają się uwagi dotyczące zaszczytu, jakiego dostępuje Wołucki, wybierając sobie małżonkę mającą herb z wyobrażeniem łabędzia. Panegirysta stwierdza, że małżeństwo wówczas jest udane, gdy jest zgodne i:

[...] *nobilis nobilem, illustris illustrem, clarus claram in coniugem accipiat*⁶⁶.

[szlachetny [mężczyzna] zyskuje w kobiecie szlachetną małżonkę, wspaniałą, znakomity [mąż] wspaniałą, znakomitą [żonę]].

Słowa panegirysty przywodzą na myśl Owidiusza, który w *Heroinach* ustami skarżącą się Dejaniry pisze, że szczęście w małżeństwie gwarantuje równość. Dejanira nie zaznała równości w swym małżeństwie z Heraklesem⁶⁷. Kolejne strony *Promulsis* I dotyczyć będą rodu Zuzanny Owadowskiej, jako że część ta poświęcona została właśnie małżonce Wołuckiego i jej rodzinie. Każdy kolejny epigram odnosić się będzie do numerowanego emblematu zamieszczonego w bordiurze głównej ilustracji *Eugenii*.

Autorem epigramu, który wiąże się z *Symbolum* I, jest Gaspar Załuski. *Symbolum* to zatytułowano *Laetitia* [Radość]. Emblemat przedstawia łabędzia z kitarą wyciągającego szyję do słońca (il. 2). Lemmat zamieszczony nad emblematem głosi: *Uni mea gaudia severo* [Moje uciechy zachowuję dla jedynego]. Wers ten zacytowano z księgi VII *Metamorfóz* Owidiusza, w której przedstawiono losy Celafa i jego małżonki Prokry⁶⁸. Jest to smut-

⁶⁵ J. Kochanowski, *Pieśń XXIII*, [w:] *Poezje*, oprac. i wstęp J. Pelc, Warszawa 1998, s. 183 i n.

⁶⁶ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁶⁷ P. Ovidius Naso, *Heroides*, IX, 29–36.

⁶⁸ Idem, *Metamorphoses*, VII, 736.

na opowieść o miłości, na którą pada niszczycielski cień podejrzliwości i nieufności, cień podejrzeń o niewierność. Jak w każdej opowieści, gdzie małżonków dzieli mur wzajemnych oskarżeń i wątpliwości, i w tej przywołanej przez Owidiusza finał jest smutny. Żona, pomimo licznych pokus i prób, dochowuje wierności mężowi. Mąż również jest wierny żonie, ale za sprawą czarodziejskiej włóczni staje się jej zabójcą. Opierając się na tej historii, panegirysta zestawia paralelne obrazy wiernej Prokrysy i małżonki Sebastiana Wołuckiego. Porównanie Zuzanny Owadowskiej z bohaterką mitu sugerować ma zapewne, że tak jak i protagonistka opowieści Owidiusza, małżonka Wołuckiego będzie wzorem wierności. Wypowiedź panegirysty niepozbawiona jest także wątku muzycznego. Autor pisze bowiem, że Zuzanna Owadowska zachowała czystość obyczajów i jej muzyka wraz z wdzięcznym łabędziem, symbolem jej szlachetności, służyć będzie mężowi⁶⁹. Epigram zaś odnosi się *stricte* do emblematu. Panegirysta rozpoczyna swój utwór, zwracając się w pierwszych słowach do łabędzia:

*Sustentas molli garrula sistra pede*⁷⁰.

[Podtrzymujesz w delikatnej stopie dźwięczne grzechotki].

Ciekawy wydaje się fakt łączenia łabędzia z pieśnią. Tym bardziej, iż wiadomo, że ptaki te mają raczej skromne możliwości głosowe. A jednak metafora łabędziego śpiewu jest od wieków niezwykle popularna. Już u Ajkschylosa w *Agamemnonie* ustami Klitajmestry powie tragik o Kasandrze, że „ona, niby łabędź biała, ostatnie wyśpiewała przedśmiertne lamenty”⁷¹. Motyw ten podejmie również Ciceron w dziele *O mówcy*, nazywając łabędzim śpiewem przedśmiertną mowę Licyniusza Krassusa⁷². Jednak najpełniej motyw łabędziego śpiewu opisał w *Fedonie* Platon. Filozof, ustami Sokratesa, mówił o tym, że łabędzie są „ptakami Apollona”. Ptaki te bowiem mają dar przeczuwania przyszłości i wiedzą, kiedy przyjdzie ich kres. Dlatego wbrew temu, co sądzą ludzie, przedśmiertnie śpiewają one nie z bólu, lecz z radości, nie boją się śmierci, wiedząc, iż odchodzą do boga, któ-

⁶⁹ G. Załucki, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 4.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ajkschylos, *Tragedie*, przeł. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 2005, s. 422.

⁷² M. Tullius Cicero, *De oratore*, III, 2.

remu służyć⁷³. Platon, polemizując z powszechnymi sądami, wyjaśnia tu prawdziwy, jego zdaniem, powód przedśmiertnej łabędziej pieśni. Ptak ten zatem poprzez wieszczanie i muzykę związany jest z Apollonem. Epigram Gaspara Zalewskiego kończy apostrofa do tegoż boga, w której autor powiadamia, iż herbowy łabędź Zuzanny Owadowskiej od teraz przynależy do rodziny Wołuckich:

*Phoebe vale, Voluci iam cytharaedus olor*⁷⁴.

[Bądź zdrow, Fojbosie, melodyjny łabędź należy już do Wołuckich].

Symbolum II zatytułowane jest *Pulchritudo* [Piękno]. Emblemata ukazuje dorodnego łabędzia umieszczonego wśród kwiatów lilii (il. 2). To zestawienie ptaka i kwiatu stanowiło aluzję zarówno do herbu panny młodej, jak i do jej imienia, które po hebrajsku brzmi właśnie *susanna*, czyli lilia. Kwiat ten jednocześnie symbolizuje czystość. Lemmat rozciągający się nad głową łabędzia brzmi: *Sine fuce*, co innymi słowy oznacza „bez obłudy”, „bez blichtru”. Komentarz i epigram napisał Remigiusz Służewski. Autor we wstępie instruuje, że istnieją zwodnicze ozdoby i barwy, których używają kobiety, by dzięki temu skuteczniej uwodzić. Łabędź Zuzanny w przeciwieństwie do wszelkiej obłudy jest pełen naturalnego piękna. To samo można z pewnością powiedzieć o Owadowskiej, niezaliczającej się do grona kobiet zwodniczych, mających różnymi trikami:

*Candicat haud nostra mendax officia pinna,
Mentitus toto pectore facus abest*⁷⁵.

[Bieli się nasze pióro bez zwodniczej szminki,
W sercu całym brak kłamliwego blichtru].

Epigram oparto na symbolice bieli. Z treści wiersza dowiadujemy się, że biel wolna jest od wszelkiej ułudy, łabędź zaś swych białych piór nie kala

⁷³ Plato, *Fedon*, 84e–85b. Motyw ten pojawia się także w jednej z bajek Ezopa. Antyczny bajkopisarz opisał historię łabędzia, któremu pieśń ocaliła życie: Aesopus, *Fabulae*, CCLXXVI. Cynceron, wszakże również filozof, podobny sąd wydaje w *Rozmowach tuskulańskich*, zob. M. Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 73, 1–5.

⁷⁴ G. Załucki, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 4.

⁷⁵ R. Służewski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 4.

zwodniczym pigmentem. Małżonka Wołuckiego nie potrzebuje szminek, upiększeń. Jej piękno zewnętrzne łączy się z pięknem charakteru.

Emblemat *Symbolum* III, zatytułowanego *Taciturnitas* [Milczenie] przedstawia łabędzia, któremu przeciwstawiona jest wrona (il. 2). Lemmat nad ptakami głosi: *Cum gracculi tacuerint* [Kiedy zamilkną wrony]. Treścią emblematu i epigramu jest pochwała cnoty milczenia, ceniona zwłaszcza u kobiet. Już bowiem u starożytnych panowało przekonanie, że:

*Tacita mulier, bona est semper, quam loquens recte*⁷⁶.

[Milcząca kobieta jest zawsze lepsza niż kobieta mówiąca].

Tym samym więc cnota milczenia jest bardzo cenna, zważywszy na wrodzoną tendencję kobiet do szczebiotania. Panegirysta Marcin Okrasa podkreśla to dobitnie, używając animalistycznych porównań, i pisze, że kobiety nie potrafią zatrzymać przy sobie żadnej tajemnicy. Jednak w przypadku żony Sebastiana Wołuckiego:

*Non sic tua coniunx quae cum suo cycno cantabit cum gracculi tecuerint*⁷⁷.

[Nie jest tak w przypadku twojej małżonki, która gdy zaśpiewa ze swym łabędziem, wtedy milkną [gadatliwe] wrony].

Epigram następujący po komentarzu utrzymany jest w „ptasiej” konwencji. Dowiedzieć się z niego można, że łabędzie są ptakami miłującymi ciszę i spokój, do rzadkości należy posłyszenie ich śpiewu. Autor passusu szuka potwierdzenia tego faktu w starożytności, powołując się na słowa jednego z poetów antologii palatyńskiej, Grzegorza z Nazjanzu, twórcy opowiastki o dialogu wrzaskliwych jaskółek z łabędziami⁷⁸.

W *Symbolum* III, co zauważyła już Jadwiga Bednarska, ukryta jest jeszcze kryptoaluzja do *Metamorfóz* Owidiusza, który w księdze V opisuje, jak dotkliwie ukarane może zostać gadulstwo⁷⁹. Wada ta dotyka nie tylko ziemian, poeta przedstawia bowiem historię współzawodnictwa Muz z Perydami. Te ostatnie za rzucanie zuchwałych oszczerstw i obelg zostały

⁷⁶ M. Okrasa, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 5.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Gregorius Nazianzenus, *Epistulae*, CXIV, 2, 1–6.

⁷⁹ J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 54.

zamienione w krzykliwe wrony, zatem i po przemianie boginki nie wyzbyły się swojej dawnej wady⁸⁰. Należy więc w pełni docenić dar milczenia, który przy srebrze mowy jest nawet cenniejszy niż złoto.

Emblemat *Symbolum* IV zatytułowany *Pudicitia* [Wstydlivość] przedstawia łabędzia z głową wstydliwie zanurzoną w wodzie (il. 2). Lemmat nad ptakiem głosi: *Stat pro dote pudor* [Wstydlivość służy za posag]. Komentarz Fabiana Rudzkiego dotyczyć będzie niewieściego wstydu. Rumieńce bowiem, jak uważa autor, są niczym ornament zdobiący kobiece lico, dziewiczy wstyd zaś, przejawiający się w postaci wykwitłych na twarzy rumieńców, świadczących zapewne o czystości natury dziewczyny, służyć może za najdroższy posag, nawet jeśli dziewczyna nie należy do majątnych. W epigramacie czytamy:

*Conciliant, aliis pulcherrima forma maritas,
 Qaeque genis lacti purpura nupsit herae.
 Divitat aut si quam vegrabundis India gemmis,
 Glebaque Callaieis quam fodit Astur agris.
 Cygnea sola mihi, mihi cygnea sola probatur,
 Indeliabatas malo pudoris opes.
 Stat pro dote pudor: sit formosissima coniux,
 Sitque opulencia aliis: esto pudica mihi*⁸¹.

[Poważana wśród niektórych jest postać kobieca,
 Na której śnieżnych licach wstyd rumieniec wzniesia,
 Choćby w Indiach bogacił się kto na wielkich klejnotach,
 Choćby nawet przekopał Asturię i opływał w złota,
 We mnie łabędzi wstyd budzi uznanie,
 (Choćby i nawet ptak ten golenie miał nagie)
 To wstyd jest najlepszym posagiem!
 Niech więc się inny żeni z majątną dziewczyną,
 Dla mnie panna cnotliwa będzie tą jedyną].

Bo jakież lepszy posag może wnieść kobieta, jeśli nie właśnie cnotliwe życie – dodaje autor, cytując na końcu swego komentarza słowa Maksymusa Decymusa Auzona⁸².

⁸⁰ P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, V, 674–678.

⁸¹ F. Rudzki, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 6.

⁸² *Quae dos matronae pulcherrima? Vita pudica*. Decimus Magnus Ausonius (310–395), poeta i retor, urodzony w Burgundii (Bordeaux), założyciel szkoły retorycznej, autor epigramatów i listów.

Symbolum V, zatytułowane *Ingenuitas seu simplicitas* [Szczerokość i prostota], opatrzone jest emblematem przedstawiającym łabędzia i jaszczurkę (il. 2). Na umieszczonym po boku lemmacie widnieje hasło *Aplanos* [Nieulegający zmianom]. Jaszczurka ma niezwykle bogatą symbolikę i choć niekiedy utożsamiana jest z wężem, smokiem czy bazyliżkiem, na ogół konotuje znaczenia związane z nieśmiertelnością, zmartwychwstaniem, odrodzeniem. Ta ambiwalencja znaczeń znana była już starożytności. W starożytnej rzeźbie sepulkralnej ukazywano jaszczurkę towarzyszącą śpiącemu Erosowi – wymowa tego przedstawienia jednoznacznie wiązała ten symbol z nieśmiertelnością⁸³. Jednocześnie jednak znana jest także kopia posągu dłuta Peryklesa, ukazująca Apollona Sauroctonos (Jaszczurkobójcę). Owidiusz wykorzystał jeszcze inny motyw, który symbolicznie sytuuje jaszczurkę w pejoratywnej sferze znaczeń. W księdze V *Metamorfoz* opisuje on historię Ceres, która niegodziwego chłopca zamieniła za zuchwałę oszczerstwa w tego gada⁸⁴.

Daniel Spinek, panegirysta, wykorzystuje pejoratywne znaczenie symbolu jaszczurki i przeciwstawia ją postaci łabędzia, czystego i nieskalanego. Nieskazitelnym charakterem bowiem w przeciwieństwie do innych kobiet-jaszczurek szczyci się Zuzanna Owadowska, którą cechuje szczerokość i prostota charakteru, rzadkie, jak podkreśla panegirysta, przymioty kobiece⁸⁵. Kobieta bowiem jest istotą zmienną i niestałą:

[...] *numquam ipsa, semper alia; et si semper ipsa, numquam alia: totidens denique mutanda, quotiens movenda*⁸⁶.

[nigdy taka sama, zawsze inna, a jeśli zawsze ta sama, to nigdy inna: tylekroć musi się zmienić, ilekroć się poruszy].

Epigramat dotyczy bezpośrednio zwierząt przedstawionych w emblemacie: jaszczurki, która nieustannie zmienia kolor, oraz łabędzia, który nigdy nie porzuca swej bieli. Możemy jednak oczekiwać, iż tak jak w ezopowej bajce pod zwierzęcą szatą kryją się tak naprawdę ludzie ze swoimi słabościami, a w tym przypadku – kobiety. Niestalości i pysze cechującej

⁸³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 118.

⁸⁴ P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, V, 258–261.

⁸⁵ D. Spinek, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* II, s. 6.

⁸⁶ *Ibidem*.

większość kobiet przeciwstawiono tu stałość i czystość charakteru Zuzanny Owadowskiej.

Symbolum VI, zatytułowane *Gratia* [Wdzięk], przedstawia łabędzia w dumnej postawie (il. 2). Lemmat nad nimi głosi: *Coelo gratisimus ales* [Najdroższy niebiosom ptak]. Ten mały *passus* dotyczy wdzięku łabędziej małżonki Sebastiana Wołuckiego. Autor wstępu i epigramu, Ludwik Kochanowski, pisze, że w postaci łabędzia zawierają się wizerunki trzech charyt. Charyty, boginie wdzięku, opiekunki uczt i towarzyszki Apollona, których mitologia starożytna nie obdarzyła żadną znaczącą rolą, popularne stały się w okresie baroku, zarówno w literaturze, jak i w malarstwie⁸⁷. Dzięki Senece, który był niejako prekursorem alegorycznego odczytania motywu trzech tańczących charyt⁸⁸, powstawały zwłaszcza w czasach potrydenckich teksty interpretujące w duchu teologicznym motyw trzymających się za ręce boginek wdzięku⁸⁹. Ludwik Kochanowski rozważa podobieństwo małżonki Wołuckiego do charyt. W epigramacie czytamy dalej, że łabędź poświęcony został Kyprydzie – ptaki te bowiem zaprzęgnięte były do rydwanu bogini miłości. Wiązano je zatem ze sferą nieba i gloryfikowano ich rolę, wynosiły one bowiem do gwiazd imiona wielkich ludzi. Takie wyobrażenie rzeczywiście w literaturze starożytnej funkcjonowało, czego dowodzą teksty choćby Wergiliusza⁹⁰ czy Klaudian⁹¹. Panegirysta zawarł w swym wierszu grę symboli związanych z Wenerą – łabędzia i róży.

Et flos deliciae et Deorum volucris!
*Et flos et Cypriae dicatus ales!*⁹²

[Bogowie wielbią zarówno kwiat, jak i łabędzia, i kwiat, i ptak przyrzczone są Kyprydzie].

⁸⁷ W nowożytnym malarstwie motyw ten bardzo ceniono i pojawiał się on na płótnach takich tytanów jak Sandro Botticelli: *Wiosna* (1482), Rafael Santi: *Trzy Gracje* (1504–1505) czy Peter Paul Rubens: *Trzy Gracje* (1622, 1636–1638).

⁸⁸ L. Anneus Seneca, *De beneficiis*, I, 3.

⁸⁹ Zob. M.K. Sarbiewski, *Dii gentium, Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i przekł. K. Stawecka, przygotowanie wyd. rozpoczął S. Skimina przy współpracy M. Skiminowej, Wrocław 1972, s. 24–30.

⁹⁰ P. Vergilius Maro, *Ecloga*, IX, 27–29.

⁹¹ Claudius Claudianus, *De bello Gildonico*, 478.

⁹² L. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 7.

Eugenia stanowi niejako introdukcję w II część dzieła *Sphinx Samsonica...*, która poświęcona została małżonce Sebastiana Wołuckiego, Zuzannie Owadowskiej. Podobnie jak w części poświęconej Wołuckiemu i w tym przypadku panegiryci skupiają się na insygniach herbowych rodu Owadowskich, a poprzez gloryfikację herbu wychwalają szlachetność rodziny i doskonałe cechy charakteru panny młodej. Lecz choć *Eugenia* zawiera elementy wybitnie panegiryczne i inicjuje kolejne, utrzymane w tym samym tonie *promulsides*, pochwała ta zbudowana jest inaczej niż w przypadku części I dzieła. Tam bowiem zastosowano zabieg antykizacji genealogii poprzez zestawienie słynnej antenatki rodu Wołuckich, *Virgo Volucjany*, z antycznymi boginkami i na tej podstawie budowano laudację. W części II natomiast odniesiono się do symboliki łabędzia i czerpiąc z bogatych źródeł, jakich dostarczał antyk, wyszukano mity i opowieści, których ptak ten był bohaterem. Dowodem na to, iż posiadanie łabędzia w insygniach herbowych było ogromną nobilitacją, są słowa ojca emblematyki, Alciatusa, który w jednym ze swych epigramatów uznał, że ten znaczny symbol poetów jest więcej wart niż lwy i węże herbowe⁹³.

Sphinx Samsonica... jest dziełem interesującym, jednym z ciekawszych, jakie powstawały w czasie, kiedy epoka baroku zaczynała przechodzić w dojrzałą fazę. Dzieło warte jest uwagi z wielu powodów: ze względu na swą różnorodność i hybrydyczność gatunkową, walory estetyczne oraz na zawarte w nim bogactwo aluzji antycznych. W utworze tym zauważa się poetykę paradoksu, barokowe umiłowanie złożoności i harmonię przeciwieństw. Barokowość dzieła przejawia się w dychotomiach: we współistnieniu sztuki słowa i obrazu, poprzez splot historii rzeczywistych i fabuł mitycznych. Owe harmonijnie łączone przeciwieństwa, w szczególności zaś zespolenie myśli antycznej z kulturą baroku, czynią to dzieło godnym zgłębienia. Czytając utwór *Sphinx Samsonica...*, czytelnik zostaje olśniony erudycyjnością. I, można by rzec, *nil admirandum*, gdyż nie mamy do czynienia ze „zwyródniałym”, przejaskrawionym i pompacyjnym utworem panegirycznym, jakich wiele wówczas powstawało. Stajemy przed utworem jezuickim, wysublimowanym i uczonym, pełnym starożytnych mądrości i aluzji. Ich obfitość może niekiedy czynić dzieło nieczytelnym dla współczesnego odbiorcy. Dzisiejszy czytelnik, w mniejszym lub w większym stopniu zaznajomiony z kulturą antyczną, może czuć się chwilami

⁹³ A. Alciatus, *Emblema CVII: insygnia poetarum*, [w:] *Emblematum libellus/Książeczka emblematów*, wstęp i oprac. R. Krzywy, Warszawa 2002, s. 222 i n.

zagubiony w zawiłych labiryntach wywodów twórców dzieła. Na kartach utworu znaleźć bowiem można wiele misternych dygresji i porównań, rozbudowanych metafor, ambitnie zaczerpniętych z mniej znanych, alternatywnych wersji mitów oraz z utworów zapomnianych twórców starożytnych. Dla odbiorcy żyjącego w XVII wieku dzieło było o wiele bardziej czytelne. Stanowi to dowód wysokiego poziomu wykształcenia klasycznego w tamtych czasach, a przede wszystkim żywotności kultury antycznej. Kultura humanistyczna XVII wieku, oparta na antycznych fundamentach, znalazła się w pełni swojego rozkwitu, w ósmą swą świetność. Ogrody fantazji twórców *Sphinx Samsonica...* wypełniają realnie żyjący ludzie, jak i postaci mitologiczne, państwo młodzi i ich przodkowie obok boginek i bohaterów antycznych. Sfera mitu i legendy splata się ze sferą rzeczywistości, zacierają się granice, wyłaniając przedziwne emblematyczne znaki, pełne starożytnych ech.

Summary

In 1628, pupils and professors of Jesuits' college in Rawa Mazowiecka presented to a bride and groom a poem called "Sphinx Samsonica..." – a unique book, full of allusions and references to the emblem of classical antiquity. The poem was created during the thriving baroque period which relished in abundance and variety. It was the perfect time to publish works which had bountiful contents which were as diverse and hybrid as "Sphinx Samsonica...". The poem, in the fabric of which a few literary genres coexist, is a perfect example of an erudite Jesuit rhetoric full of parallels and with clear citations of many ancient writers. Thus showing that one of the main pillars of the poem is the theme of antiquity. The second pillar is its emblematic character as the multiple layers of this work are visible not only in the verbal area, but also in the pictorial. The emblems are one of the innovative tendencies of this work, tendencies which had just started to appear on the pages of printed panegyrics and which would become a part of panegyric literature in the 17th century. "Sphinx Samsonica..." is original in this area not only because of the presence of emblems in the poem, but also because of the "baroque", ornamental construction of the work in which words and pictures are woven together in a unique way. Although "Sphinx Samsonica..." figured in many listings and was also mentioned in the bibliography of emblematic printouts written by Paulina Buchwald-Pelcowa, presenting basic information about this work, it has gone unnoticed for a long time. It is not mentioned in monographs devoted to modern epithalamiums,

and it was marginally mentioned in monographs devoted to emblems. The dust of oblivion was finally wiped away by Jadwiga Bednarska, who discovered the dormant potential of the pages of the Jesuits' work in the first part of her book about Polish panegyric illustrations. In the second part, she considers the relationship of this work with Dutch emblems. Therefore, the work has been thoroughly researched from the point of view of the history of art. However, meticulous attention has not been lavished upon it, both from the philological point of view and also regarding the correlation between words and pictures. No research has been undertaken regarding its genre diversity and the work has been neither published, nor translated from Latin into Polish. However, the philological level is also important because it allows the research and discovery of what is hidden inside Latin comments and epigrams full of allusions to antiquity. This knowledge allows an explanation to the exact sense and meaning of the emblems, which very often are not clear and understandable at first sight. As a result, this article makes an attempt to enlighten the reader of the philological level of this work, and the foundation of the article is a presentation of the opulence of antique allusions which regularly appear in the whole text in a chosen fragment of "Sphinx Samsonica...". Emphasis is also put on the unique and uncommon structure of the work, the main element of which is the emblems. The rich use of these two elements, their coexistence, and their complementation makes "Sphinx Samsonica..." a remarkable piece of literature.

MARIA KOZŁOWSKA (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

POEMA DE VANITATE MUNDI JAKUBA BALDEGO JAKO KONTYNUACJA TRADYCJI EMBLEMATYCZNEJ ORAZ PRZEJAW SIEDEMNASTOWIECZNEGO MANIERYZMU¹

Jakub Balde (1604–1668) jest ważnym autorem dla niemieckiej literatury XVII wieku. Pisząc głównie po łacinie, w swojej ojczyźnie zyskał miano „niemieckiego Horacego”, co słusznie budzi skojarzenie z Maciejem Kazimierzem Sarbiewskim. Tak jak polski poeta był Balde jezuitą, zaś autora *De acuto et arguto* znał i bardzo cenił.

Być może najłatwiej przedstawić w skrócie biografię artysty na tle wojny trzydziestoletniej, na którą, jak przypomina Hermann Wiegand, przypada prawie połowa życia Baldego² i która w ogromnym stopniu odcisnęła się na twórczości jezuitę. Wydarzenia wojenne dotknęły go osobiście – studiował w Ingolstadt, gdy w 1630 roku oblegał je Gustaw Adolf³. Wcześniej

¹ Artykuł powstał na kanwie pracy magisterskiej pt. *Dwa siedemnastowieczne przekłady polskie poematu De vanitate mundi Jakuba Baldego*, którą napisałam pod kierunkiem profesora Janusza Gruchały i obroniłam w lipcu 2009 roku w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki UJ. Chciałam w tym miejscu podziękować Panu Profesorowi za niezwykle cenne wskazówki, szczególnie te dotyczące łaciny barokowej i stylu elegijnego.

² H. Wiegand, *Jacob Balde und die Anfänge des Dreißigjährigen Krieges – seine poetischen Gestaltungen der Schlacht am Weißen Berg 1620 im Vergleich*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*, hrsg. T. Burkard, G. Hess, W. Kühlmann, J. Oswald SJ, Regensburg 2006, s. 71.

³ R. Haub, „*Sancta morte praeoccupatus*”. *Die Vita des Jesuitenpaters Jacob Balde (1604–1668) nach dem Neuburger Nekrolog*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 363.

wojna wyгнаła Baldego z ojczystej Alzacji, gdy te tereny, należące wtedy do Habsburgów⁴, najechał w 1621 roku jeden z protestanckich wodzów, graf Ernst von Mansfeld⁵. Populacja Alzacji zmniejszyła się w wyniku konfliktu o 50 procent⁶. Także pełniąc funkcję sekretarza i historiografa na dworze Maksymiliana I, elektora bawarskiego, jezuicki autor był zmuszony do kontaktu z polityką⁷.

Wojna jako kontekst pojawia się również w utworze znanym później w rozszerzonej wersji jako *Poema de vanitate mundi*⁸, który ukazał się po raz pierwszy w Monachium w 1636 roku pod tytułem *Hecatombe, seu ode nova de vanitate mundi*⁹. Pod względem liczby wydań jest to najpopularniejsze dzieło niemieckiego poety¹⁰. W swojej większej części stanowi ono katalog przemijających dóbr, minionych wydarzeń i postaci. W opozycji do ruin świata przedstawiono tu sylwetki katolickich bohaterów wojny trzydziestoletniej, których cnota nie ulega zniszczeniu.

Struktura tego poematu, choć zmieniła się w późniejszych edycjach, nigdy nie była jednorodna. W czterech najwcześniejszych wydaniach (dwóch z 1636 roku, z 1637 roku i z 1638 roku) noszących różne tytuły wydrukowano sto krótkich strof łacińskich i ich niemieckie tłumaczenia tego samego autorstwa¹¹. Być może właśnie wielka popularność poematu skłoniła Baldego do rozszerzenia dzieła w kolejnej edycji, pochodzącej również z 1638 roku, w której utwór nazywał się już *Poema de vanitate mundi*¹². Pojawiają się tu

⁴ Z. Wójcik, *Historia powszechna. Wiek XVI–XVII*, Warszawa 1995, s. 159.

⁵ J. Oswald SJ, *Ein Jesuitendichter aus dem Elsaß. Jacob Balde und die Exerzitien des Ignatius von Loyola*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 343.

⁶ Z. Wójcik, *op. cit.*, s. 380.

⁷ G. Westermayer, *Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke*, München 1868, s. 53–54.

⁸ Najczęściej będę pisała właśnie o tej wersji poematu i używała dla ułatwienia, aby uniknąć deklinacji łacińskiego tytułu, skrótu: *De vanitate mundi*.

⁹ G. Westermayer, *op. cit.*, s. 254.

¹⁰ G. Hess, *Die Gräber der Philosophen. Jacob Baldes manieristische Bilderfindungen und die Kupferstiche zum Poema de vanitate mundi (1638)*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 255.

¹¹ Wydanie z 1653 roku, tylko w języku niemieckim, nosi tytuł: *Warheit, gesungen von der Eitelkeit der Welt. Anfänglich in latein beschriben von Jacob Balde, der Soc. Jesu, hernach vom Auctor selbs in das Teutsch versetzt...* [Prawda, śpiewana o marności świata. Z początku opisana przez Jacoba Balde SJ po łacinie, następnie przez samego autora przełożona na niemiecki] (o ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia z języka niemieckiego pochodzą od autorki).

¹² J. Balde, *Poema de vanitate mundi*, München 1638. G. Hess pisze o tym wydaniu jako o pierwszym wydaniu nowego utworu: *Poema de vanitate mundi*, a nie kolejnym, roz-

dodatkowo liczne parafrazy pierwotnego tekstu. Ich autorem jest także Balde¹³. Każdą zwrotkę uzupełnia *scazon* (wiersz o metrum choliambicznym) oraz jeszcze co najmniej jeden wiersz o innym metrum. W ramach tej rozbudowanej struktury dwunastokrotnie występują nawet paradramatyczne *saena*, zawierające dyskusję między poetą a upersonifikowanym Scazonem. Każdej strofie odpowiada także motto pochodzące z Biblii¹⁴ (il. 1 i 2).

Wiele wskazuje na to, że *De vanitate mundi* można uznać za utwór manierystyczny. Pisząc „manierystyczny”, nie chcę odwoływać się, zgodnie z podziałami obecnymi w historii sztuki, do jednej konkretnej epoki, równoległej do baroku czy schyłku renesansu. Przez manieryzm, za Curtiusem, rozumiem szczególny sposób ukształtowania wypowiedzi, który pojawia się w różnych okresach¹⁵:

Manierysta pragnie mówić rzeczy nie normalnie, lecz anormalnie. Przedkłada on to, co sztuczne i afektowane, nad to, co naturalne. Pragnie zdziwić, zaskoczyć, oszołomić¹⁶.

Przykłady nienaturalnych rozwiązań formalnych można wskazać bardzo wyraźnie w *Poema de vanitate mundi*. Sztuczne pozbawianie wyrazów niektórych sylab¹⁷, którego przykłady tak z XVII, jak z IV wieku po Chr. podaje Curtius, występuje w interesującej formie u Baldego. Ten zabieg odzwierciedla destrukcję świata opisywaną w poemacie. Razem z Arystotelesem, któremu poeta każe umrzeć w nurtach Eurypu, zatoniły trzy sylaby z jego imienia (LII)¹⁸. Od tej pory nazywa się więc Ar-les. Podobną metodę

szerzonym wydaniu tego samego dzieła, pod zmienionym tytułem (zob. G. Hess, *op. cit.*, s. 255).

¹³ G. Westermeyer, *op. cit.*, s. 66.

¹⁴ Motto nie występuje na pewno w wydaniu z 1637 roku. Natomiast najprawdopodobniej nie zachował się żaden egzemplarz pozostałych krótkich wydań, więc nie możemy orzec z całą pewnością, czy zawierały one motto biblijne, czy też nie (J. Balde, *Deutsche Dichtungen*, mit Bibliographie und textkritischem Apparat von R. Berger, Amsterdam 1983, s. 3–4).

¹⁵ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 2005, s. 298: „Oddzielać manieryzm siedemnastowieczny od jego liczącej dwa tysiące lat prehistorii oraz, w sprzeczności z całą dokumentacją historyczną, nazywać go spontanicznym tworem baroku (hiszpańskiego czy niemieckiego) – można jedynie na skutek ignorancji i upodobania do pseudohistorycznoartystycznych systemów”.

¹⁶ *Ibidem*, s. 288.

¹⁷ *Ibidem*, s. 291.

¹⁸ Rzymskie cyfry w nawiasach oznaczają numer części w *De vanitate mundi*.

V.

Hec est pessimum inter omnia, quae sub sole fiunt, quia eadem curam evanescunt. Ecclesi. 9.

Nil usque sit durable,
Aut undecunque tutum,
Caleat myricas quod unpes,
Cedros trunctat Euradus,
Arbes pavent Yevivium,
Pontes timent Araxes,
Valles inundant lacrymas,
Montesque fulminantur.

5.

Märkte sind schon das ewig wechsl/

*Nichts ist sicherer als das Wechsl/
Sich lösen wird das Gesteiß vom Feste/
Ganz Weibet von den Thuben.
Thonew und Obem/teist Bruch in ein/
Das Zeit verflucht im Nebel.
Nichts ist so hoch als hohe Berg/
Sichs Statt und Märkte/und hohe Berg/
Sichs Donnerstapf und Schwebel.*

Agam est, securitibih hoc reperitur in Orbe:

Nec duraturas fert, factus iste moras.
Et salces, celsaque inarant sua funera scutos:
Aeolus has illas sine cepella metit.
Antiquum est istud: *poeta indignatur Araxes:*
Et sua Parthenopen non minor Aena coquit.
Fulmine *moxi* Rhodope: nimis Rhodopeam *valde*,
Astor iste *flagrant*, pressor ista *maris*.

Hoc est, quod SAPIENS non erat olim
NIL SECURIVS ESSE, QVAM TIME
Sic cedas paver Aeoli lacertos:
Flos campi, teneram manum Puelli:
Propugnacula, SPINOLAM fremtentem:
Pontes, Strymonis alveam: ruentem:
Vallis innoxibus sepulca Florat:
Rupes fulmine tacta clamatur, *Oris!*

Define nutantis Mundi fulcite ruinas:
Labitur, & nullo nikus *Atlante* perit,
Atque ad hoc vides non solum Tybur scutum,
Sed Libani & Cedros flante Aquilone, mori.
Eridanus ripas pontes populatur Araxes.
Hinc est, quod toto flumine ligna nascent.
Quemque ferit sua mors, hunc nimbi, hunc fulminas
tundunt.

§zpe Appennino *Pisgus Capuaeque* dolent.

S C A Z O N V.

Quaeunque vultum vorro, versis & inverfis,
Vertenda, & invertenda cernomih tutum,
Rolsam falaces virginem metunt hirci,
Roras a vallis regit Cedros tonitru.
Nil non Afares audet in suos ponere,
Tandem est & illa bella capta Rupella.
Valles, cloacae montium, peccant *Mores*,
Vah! hi POTENTES, hi *presenter* urantur,

VI.

Si ceciderit lignum ad Austrum aut ad Aquilonem, in quocunque loco ceciderit, ibi erit,
Ecclef. 11.

Silvas fenestus decerit,
Et laeta curvat arces,
Veanque multos videt
Iura, *maros* amos i
Nec vulnereur credua
Bipennibus gigantum:
Proculmber a vo faucia.
Haec vultus est sapientum.

6.

*Et si mancher schöner C. S. rbanum/
Befrauder mit den Cypressen/
Sich mit der Burgst/ker Baum
Berst/ht/ins Obel gefest/ht.*

II. 1 i 2. Strofa piąta z mottem, niemieckim tłumaczeniem i parafrazami [J. Balde, (*Poema*) *de vanitate mundi*, [w:] idem, *Poematum tomus IV, complectens miscellanea*, Köln 1660, Universitätsbibliothek Mannheim, sygn. Sch 073/265. Zdjęcie pochodzi z serwera CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/math-teo/camena/AUTBIO/balde.html> dostępn.: (08.10.2011)]

zastosował Balde w przypadku Ksantypy, którą pozbawia głowy. Ta zabawa opiera się na łacińskiej homonimii: słowo *caput* oznacza zarówno głowę, jak i sylabę. Stąd dziwny wyraz ---*tippe* w tekście oryginału¹⁹. Fragment ten (L) brzmi następująco:

Quae seminudi Socratis
Spelunca condit ossa?
Ubi uxor eius putida
Caputque trunca ---*tippe*²⁰.

[Kości z mędrca najmędrszego
Ktore kryją pagorki?
Kędy męża tak cichego
Żona gorsza jaszczorki?²¹].

Również nagromadzenie przykładów odgrywa ważną rolę na różnych poziomach organizacji tekstu u Baldego. W *De vanitate mundi* bardzo częste jest „napelniające wers asyndeton”. Curtius pisze o zastosowaniach tej figury u autorów starożytnych, średniowiecznych i nowożytnych²². Oto jeden przykład z poematu Baldego (XXX):

Orchestra, ludi, munera,
Fontes, arena, circi
Et editores munerum
Aurique sparsiones;
Tragoediae, comoediae,

¹⁹ Na tę cechę poematu Baldego zwrócił moją uwagę cytowany już G. Hess w swoim artykule, *op. cit.*, s. 272–275.

²⁰ Cytaty pochodzą z nieopublikowanej edycji krytycznej, będącej częścią mojej pracy magisterskiej. Podstawą tej edycji było następujące wydanie: J. Balde, (*Poema*) *de vanitate mundi*, [w:] idem, *Poematum tomus IV, complectens miscellanea*, Köln 1660, dostępne na serwerze CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011).

²¹ Wszystkie tłumaczenia z *De vanitate mundi* pochodzą z siedemnastowiecznego przekładu autorstwa Zygmunta Brudeckiego pt. *Sen żywota ludzkiego*. Transkrypcja według nieopublikowanej edycji krytycznej, będącej częścią mojej pracy magisterskiej. Jedyny dostępny mi egzemplarz tego tłumaczenia z Biblioteki Kórnickiej, noszący sygnaturę 1526 Def. (Mf 5828), nie ma karty tytułowej. Druk ukazał się w Krakowie. O prawdopodobnym dатовaniu zob. M. Kozłowska, *Dwa staropolskie przekłady Poema de vanitate mundi Jakuba Baldego wobec oryginału*, „Terminus” 2010, z. 1, s. 95–101.

²² E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 291–292.

Socii Terentiani,
Spectator, actor, (plaudite!) –
Una iacent ruina.

[Nuż widoki, nuż igrzyska;
Szranki, źrzodła, gonitwy;
Złota siewby, dziwowiska;
Ze lwy, z niedźwiedzmi bitwy;
Rożnych akcji wydawacze
Z swemi komedyjami;
Aktorowie i sluchacze,
Patrz, patrz! leżą kupami!].

Jednak wyliczenie wykracza poza poziom wersu. Cały tekst podporządkowany został strukturze *enumeratio*. Szczególnie wyraźnie widać to w strofach X–LVI. Kolejno następują tu po sobie: wykaz siedmiu cudów świata (X–XV), lista wydarzeń i bohaterów z historii starożytnego Rzymu (XVI–XXX) oraz portrety sławnych mężów (XXXI–LVI).

Starożytny rodowód ma również „manieryzm myśli”²³, czyli konceptualizm. Spotykamy się z nim już w pierwszej strofie poematu Baldego. Występuje tu bóg wojny z atrybutem pokoju w ręku („Impressit altis monibus / Hostile Mars aratrum” [Dziś wojenne Marsa boje / Pługiem te mury krajają]). A oto strofa XXXVIII, w której mysz (słowo jednosylabowe, także po łacinie) pożera *Iliadę*:

Quod frendeas, res maxumas
Quandoque parva vastat,
Smyrnaea certe carmina
Non struthio voravit.
Sed una tantum syllaba,
Sed nequior trecentis,
Illam trecentis felibus
Ut dii deaeque perdant.

[A co gorsza, rzecz błazeńska
Podczas wielkie zwojuje.
Ona księga snadź smirneńska
Nie na strusy żałuje.

²³ *Ibidem*, s. 298 i n.

Syllaba ją jedna zjadła,
Co się skrada pokątnie;
Bodaj na nią ta kaźń padła,
Że ją sto kotow sprzątnie].

Jak widać, przykłady chwytów manierystycznych podobne do wymienionych spotkać można w różnych epokach i u różnych pisarzy. Jednak w *De vanitate mundi* pojawiają się również cechy manierystyczne charakterystyczne dla epoki, a może raczej środowiska czy pokolenia²⁴, z którego wyrasta twórczość Baldego. W wypadku tego poematu równie istotnym przejawem tendencji manierystycznych jest dobór wzorców gatunkowych i sposób, w jaki Balde je potraktował: *De vanitate mundi* to cykl ewidentnie inspirowany emblematyką.

W emblematyce przejawia się bardzo wyraźnie manierystyczne podejście do kategorii gatunku. Przypomnijmy w tym miejscu słowa Janiny Abramowskiej:

Manieryzm to odrębny i w istocie przeciwstawny, choć pozornie nadbudowany nad klasycyzmem, program artystyczny. Jeśli nieortodoksyjna gatunkowość nurtu aklasycznego ma charakter użytkowy, a zarazem inercyjny, jeśli orientacja barokowa charakteryzuje się spontaniczną, jednorazową gatunkowością, tu mamy do czynienia z rodzajem nowatorstwa, które nie tylko wzory i reguły gatunkowe, ale gatunek jako taki spycha na daleki plan²⁵.

Podobną myśl wyraża Curtius w tych słowach:

O ile jest tylko jeden sposób mówienia o rzeczach naturalnie, o tyle istnieje tysiąc form nienaturalności. Stąd też jest rzeczą krótkowzroczną i bezużyteczną redukcja manieryzmu do systemu, jak to raz po raz nieustannie się czyni²⁶.

Podobnie nie powinno się organizować cykli emblematycznych w system o charakterze genologicznym. Trudno bowiem mówić o kanonie albo

²⁴ Zob. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?*, Paris 1965, s. 60.

²⁵ J. Abramowska, *Staropolska genologia i problemy syntezy historycznoliterackiej*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarośniński, Warszawa 1996, s. 249. W tym miejscu różnica Abramowska manierystyczny stosunek do gatunku od barokowego. Pisząc o „nurcie aklasycznym”, ma natomiast, jak sędzę, na myśli literaturę użytkowo-popularną, pozostającą poza świadomością teoretyczną obowiązującą w obiegu oficjalnym.

²⁶ E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 288.

uniwersalnych wyznacznikach gatunkowych w tym przypadku. Emblemat nie podlegał klasycznemu podziałom rodzajowym jako twór nowy, uwzględniony dopiero w siedemnastowiecznym, tak zwanym wieloczęściowym podziale na rodzaje²⁷. Tego rodzaju nowsze gatunki przyporządkowywano również nieklasycznym kategoriom rodzajowym, jak *epigrammatica poesis* lub *artificiosa poesis*. Ta ostatnia odmiana poezji miała obejmować utwory, których cechą szczególną była kunsztowność. Pojęcie *artificiosa poesis* zastosowano pod koniec XVII wieku do pewnej spójnej grupy utworów, która pojawiła się wcześniej w praktyce twórczej. Oznaczało to zawieszenie rygorystycznych zasad, które powinny obowiązywać przy tworzeniu utworu literackiego, w tym wypadku emblematu. Mimo prób opisanego go w poetykach normatywnych²⁸ autorzy podejmowali coraz to nowe eksperymenty z tym gatunkiem.

Dlatego trudno wskazać jakieś konstytutywne cechy obowiązujące we wszystkich realizacjach emblematu. Istnieją raczej powinowactwa w ramach tej grupy, cechy powtarzalne, ale nadal, by użyć terminologii filozoficznej, raczej przypadkowe niż istotowe. Można pokazać to bardzo dobrze na przykładzie *De vanitate mundi*. Wyraźny jest związek poematu z emblematyką, ale jedynie w pewnych aspektach tej tradycji²⁹. Po pierwsze, obecność obrazu i jego ścisły związek z otaczającym tekstem przypominają o roli, jaką odgrywają ryciny w wielu książkach emblematycznych. Trzeba jednak pamiętać, że przecież cykle emblematów wydawano także bez ilustracji³⁰. Po drugie, parafrazy poszczególnych części utworu Baldego wykazują uderzające podobieństwo z medytacyjnymi zbiorami emblema-

²⁷ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 83 i n.

²⁸ Na przykład przez Jakuba Pontanusa. Zob. J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadt 1594, s. 199–201, dostępne na serwerze CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011).

²⁹ Na temat wąskiego i szerokiego rozumienia pojęcia emblematu zob. P.M. Daly, G.R. Dimler, *The Jesuit Series*, part 1, Toronto 1997, s. XV–XVI.

³⁰ Są to tak zwane *emblemata nuda*, na przykład: [H. Hawkins], *The Devout Hart*, [Rouen] 1634. Innym, choć pokrewnym, przypadkiem są *Mysli o wieczności* Lubomirskiego, które mogą stanowić dobry odpowiednik poematu Baldego. Zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 205: „Lubomirskiego *Mysli o wieczności* posiadają zresztą budowę bardzo zbliżoną do emblematów. W cyklu dziesięciu elegii-medytacji przed każdym wierszem pojawia się sentencja biblijna, która mogłaby być lemmą w trójczłonowym emblemacie. Brak oczywiście rycin i w żadnym przekazie nie znajdujemy nawet wzmianki mogącej świadczyć o tym, iż autor przewidywał potrzebę takiego «dopełnienia» swego utworu. W *Mysłach o wieczności* dostrzegamy symbolikę emble-

tycznymi, w których podstawowa trójczłonowa struktura stanowi jedynie drobną część tekstu. Na te właśnie dwie cechy *De vanitate mundi* chciałabym zwrócić szczególną uwagę w dalszych rozważaniach.

Rola obrazu w *De vanitate mundi*

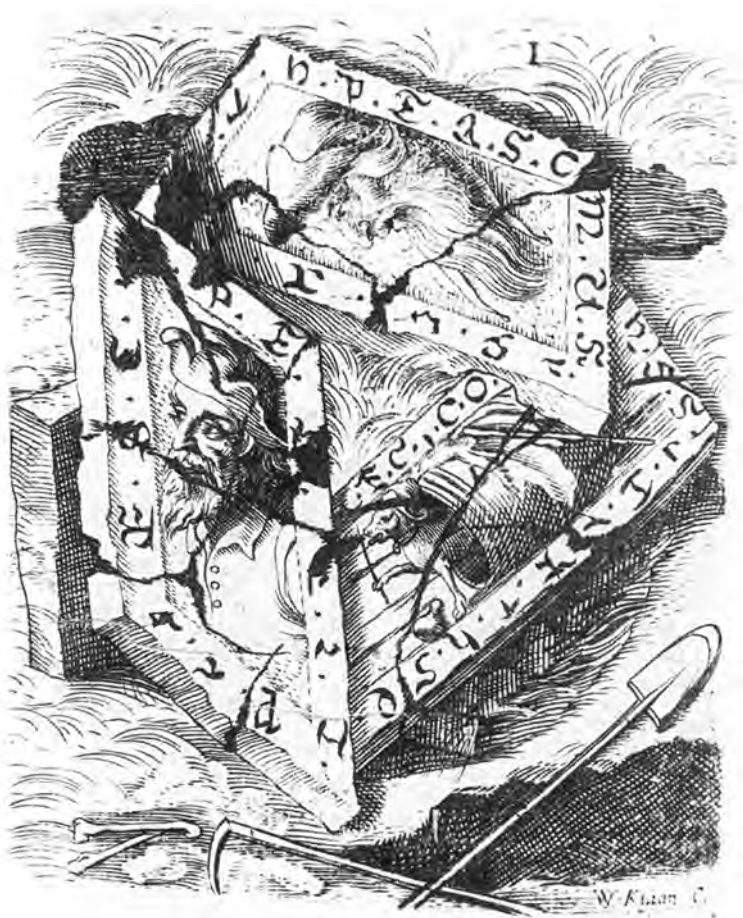
W poemacie Baldego rycin jest tylko siedem, choć utwór liczy sto łałostek³¹. Dwa miedzioryty znajdują się na początku tekstu. Na rycinie ze strony tytułowej zobaczymy Kupidyna, Fortunę i Chronosa oraz personifikacje metrów, które wskazują na odpowiednie fragmenty wersów opiewających upadek Troi i przysiadają na jej ruinach. Natomiast jeszcze we wstępnej części druku, po przedmowie do czytelnika, znajdziemy przedstawienie bogini Fortuny na saniach. Pozostaje więc tylko pięć miedziorytów, które stanowią integralną część już głównego tekstu poematu. Łączy je temat – wszystkie przedstawiają płyty nagrobne sławnych filozofów. Umieszczenie grafik w tekście nie jest typowo emblematyczne, nie występują one bowiem między mottem (inskrupcją) a następującą strofą (subskrypcją). Jednak nie mają one też charakteru luźnych ilustracji, które mogłyby dotyczyć różnych miejsc utworu. Powiązanie każdego miedziorytu z jedną, obdarzoną numerem łałostíą (XLIX–LII oraz LVI) pozostaje więc zgodne z emblematycznym wzorem (il. 3).

To, że Balde nie umieścił grafik zaraz po motcie, ma swoje uzasadnienie. Na omawiane przesunięcie wpłynął właśnie głębokí, choć inny niż w tradycji emblematycznej, związek obrazu z tekstem³². Z nagrobkami miedziorytowymi sąsiadują bowiem epitafia literackie. Już na samej gra-

matyczną, choć znacznie w mniejszym zagęszczeniu niż w *Adverbiach moralnych*". Zob. też M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964, s. 33–34.

³¹ Balde podkreśla to szczególnie w zawierających słowo *hecatomba* tytułach wczesnych, krótszych wydań. Liczba emblematów w cyklu nie musi wynosić sto, ale często jest to wartość zbliżona. G. Hess pisze o „emblematycznej strukturze 100 rozdziałów”, jak nazywa wieloczęściowe elementy poematu (G. Hess, *op. cit.*, s. 254). Zob. też M. Praz, *op. cit.*, s. 44: „Omawiana książka [*Emblemes ou devises chrestiennes*] zawiera sto emblematów, a więc tyle samo co pierwszy zbiór Alciatego – zwyczaj naśladowany później przez Corrozeta, przez tłumacza Alciatego, protestanta z Lyonu, Barthélemy'ego Aneau w jego *Picta Poesis* itd.". Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autorki.

³² Poniższe informacje podaje za: G. Hess, *op. cit.*, s. 265–267.



Il. 3. Miedzioryt autorstwa Wolfganga Kiliana przedstawiający płyty nagrobne Antystenesa, Demokryta i Diogenesa [J. Balde, *Poema de vanitate mundi*, München 1638, s. 90, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 399 I]

fice dostrzec można tajemnicze litery. Następnym etapem tej misternej konstrukcji jest szyfr odpowiadający znakom z miedziorytów, zapisany zwykłą antykwą. Ten zaszyfrowany przekaz składa się z pierwszych liter wyrazów, które w trzecim i ostatnim elemencie nagrobkowej układanki



Il. 4. Szyfr i epitafia poświęcone Antystenesowi, Demokrytowi i Diogenesowi [J. Balde, *Poema de vanitate mundi*, München 1638, s. 91, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 399 I]

tworzą właściwy tekst epitafium. Znajduje się ono na końcu wszystkich parafraz, a więc jest szczególnego rodzaju *scazonem* i zachowuje to metryczne określenie, które spotykamy także w pozostałych częściach *De vanitate mundi* (il. 4).

Ze względu na ten głęboki związek tekstu z obrazem nie było możliwe usunięcie miedziorytów z utworu bez dużej szkody dla zrozumienia treści nagrobków. Dlatego piszę o grafikach jako o ważnym elemencie tego utworu w ogóle, choć spotykamy je tylko w wydaniu z 1638 roku³³. W późniejszych edycjach konieczne było objaśnienie słowem, czym są szyfry, nad którymi, zamiast ilustracji, znalazły się nagłówki: *epitaphia* (część XLIX), *epitaphium et cenotaphia* (część L) itp.³⁴

³³ *Ibidem*, s. 255.

³⁴ *Ibidem*, s. 267.

Stworzenie *De vanitate mundi* wymagało współpracy grafika z pisarzem, co przypomina zwyczaj twórców emblematycznych. W takiej sytuacji autor wiersza może stać się również pomysłodawcą i autorem projektu wykonanej przez grafika ilustracji³⁵. W historii polskiej literatury artystyczny duet tworzyli Stanisław Herakliusz Lubomirski i Tylman z Gameren, znany przede wszystkim jako wybitny architekt doby baroku³⁶. Współpracowali z sobą także Jan David z Teodorem Galle³⁷ czy Benedykt van Haeften z Boetiussem a Bolswert³⁸. Podobnie znali się oraz wspólnie tworzyli Balde i Wolfgang Kilian (1581–1662), wybitny grafik z Augsburga. Hess stwierdza:

Repertuar poetyckich obrazów, którym dysponował Balde, jego pamięć wzrokowa, a także jego własna wyobraźnia stanowią niewyczerpane zasoby. Jestem pewien, że sam wymyślił i naszkicował dla augsburskiego grafika, Wolfganga Kiliana, również siedem miedziorytów do pierwszego wydania *De vanitate mundi*³⁹.

Ta odpowiedzialność poety za plastyczne elementy dzieła powodowała, że uznawano go także za malarza. Wspomina o tym Wilhelm Kühlmann i zwraca uwagę, że Balde cieszył się uznaniem współczesnych właśnie w tej podwójnej roli⁴⁰.

Oczywiście autorzy tworzyli swoje poezje również do grafik zaprojektowanych niezależnie wcześniej. Takie rozwiązanie było jednak możliwe tylko w przypadku tematów obiegowych i opracowanych w konwencjonalny sposób. Za przykład może służyć *Cor deo devotum* Luzvica (wydania z 1627 i 1628 roku), które zawiera kopie sztychów Antona Wierixa, najpierw użytych w *Cor Iesu amanti sacrum* tegoż autora⁴¹. Cykl Luzvica jest częścią tego, co Simon McKeown nazywa „starą tradycją emblematów opartych na motywach kordialnych, reprezentowaną przez Wierixa, Cramera, Van

³⁵ Są też przykłady pisarzy-grafików, którzy całe dzieło przygotowywali sami. Tak pracowali Otto Vaenius i Anton Wierix, zob. M. Praz, *op. cit.*, s. 523, 535.

³⁶ J. Pelc, *op. cit.*, s. 199–200.

³⁷ P.M. Daly, G.R. Dimler, *op. cit.*, part 1, s. 147–162.

³⁸ Zob. B. van Haeften, *Schola cordis*, Antwerpen 1629, strona tytułowa.

³⁹ G. Hess, *op. cit.*, s. 255.

⁴⁰ W. Kühlmann, *Balde, Klaj und die Nürnberger Pegnitzschäfer*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 98.

⁴¹ P.M. Daly, G.R. Dimler, *The Jesuit Series*, part 4, Toronto 2005, s. 32–33. Więcej na temat recepcji tego dzieła w literaturze, sztukach plastycznych, a także muzyce zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *Wstęp*, [w:] M. Mieleczko, *Emblematy*, Warszawa 2010, s. 16–21, 29–36.

Haeftena, Harveya i innych⁴². W przypadku zaszyfrowanych płyt nagrobnych Baldego nie mogło być mowy o tego typu cyrkulacji (il. 5).



Il. 5. Strona z wydania niezawierającego miedziorytów [J. Balde, (*Poema de vanitate mundi*, [w:] idem, *Poematum tomus IV, complectens miscellanea*, Köln 1660, Universitätsbibliothek Mannheim, sygn. Sch 073/265. Zdjęcie pochodzi z serwera CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011)

⁴² S. McKeown, *The Emblem in Scandinavia*, [w:] *Companion to Emblem Studies*, ed. P.M. Daly, New York 2008, s. 341.

Parafrazy i medytacje

Drugą uderzającą cechą poematu Baldego jest nagromadzenie parafraz stu podstawowych strof poematu. Ich obecność w *De vanitate mundi* świadczy bezsprzecznie o pokrewieństwie utworu z jezuickimi cyklami emblematów o charakterze medytacyjnym. Religijna odmiana emblematu wzięła początek ze zbioru Georgette de Montenay⁴³, który Praz nazywa „pierwszym religijnym zastosowaniem emblematów”⁴⁴. Te słowa włoskiego badacza, mówiące o związku emblematyki jezuickiej z *Emblemes ou devises chrestiennes*, odnoszą się zaskakująco trafnie również do wanitatywnego obrazowania w *De vanitate mundi*:

Emblematy 43 i 83 są z gatunku tych, które często spotykamy w książkach jezuickich; świat jawi się jako hieroglify oznaczający dobra materialne lub ziemskie pokusy (w pierwszym przypadku jego wnętrze jest pełne worków z pieńdzmi, w drugim – wystaje z niego ramię uzbrojone w łuk i strzały)⁴⁵.

Jednak jezuici rozwinęli tradycję religijnego emblematu w sposób niezwykle twórczy. Podczas gdy de Montenay ogranicza się do użycia trójdzielnej struktury lemma – grafika – subskrypcja, ten sam schemat w medytacyjnych jezuickich realizacjach gatunku zdaje się stanowić niemal jedynie pretekst do znacznie bardziej rozbudowanych i w różnorodny sposób uporządkowanych rozważań. Pisarze związani z Towarzystwem Jezusowym wykorzystali w emblematach starą tradycję medytacji jezuickiej, której początki dał sam założyciel zakonu w swoich słynnych *Ćwiczeniach duchownych*⁴⁶. Utwory powstające w tym nurcie emblematyki miały bardzo często eksperymentalny charakter. Na przykład w łacińskiej wersji⁴⁷ *Cor devout*

⁴³ G. Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon 1571, dostępne na serwerze Glasgow University Emblem Website, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/contents.php?id=FMOa> (dostęp: 08.10.2011).

⁴⁴ M. Praz, *op. cit.*, s. 44.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 45.

⁴⁶ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, przeł. M. Bednarz, Kraków 1993. W Polsce naśladowcą Loyoli, twórcą wielu monumentalnych dzieł o charakterze medytacyjnym był Kasper Drużbicki. Por. na przykład K. Drużbicki, *Jesus passus per centuriam modorum meditando passionem Salvatoris nostri illustratus*, Kalisz 1660.

⁴⁷ S. Luzvic, *Cor deo devotum Iesu pacifici Salomonis thronis regius*, Antwerpen 1628.

Stefana Luzvica konstrukcja medytacyjno-emblematyczna przedstawia się następująco (na przykładzie pierwszej medytacji⁴⁸):

- lemma, rycina, krótki wiersz,
- *Imaginis expositio*⁴⁹,
- *Praeambulum ad Primam Meditationem*,
- *I Meditatio*,
- *Oratio praeparatoria*,
 - 1 *Praeludium*
 - 2 *Praeludium*
 - 1 *Punctum*
 - 2 *Punctum*
- *Colloquium*.

Równie ciekawe jest tłumaczenie tego dzieła na angielski, autorstwa Henry'ego Hawkinsa, zatytułowane *The Devout Hart*⁵⁰, w którym miejsce ryciny zajmuje pusta strona, a *the incentive* (tj. *imaginem expositio*) poprzedza hymn „by a new hand”, czyli „innej ręki”⁵¹. Hawkins był również prawdopodobnie autorem utworu *Partheneia Sacra*, którego struktura dorównuje złożonością dziełu Luzvica. Tu rozczłonkowaniu ulega również obraz – każda cząstka zawiera dwa przedstawienia graficzne, podobne, ale pełniące różną funkcję. Karl Josef Höltgen pisze o tym rozwiązaniu w przedmowie do poematu Hawkinsa: „Uderzająco nowe jest rozdwojenie emblematycznego ikonu na «Devise» (symbol naturalny) i «Embleme» (symbol odnoszący się do historii zbawienia)”⁵². Przykłady medytacyjnych cykli, z których każdy rozwija emblematyczne cząstki w zaskakujący i oryginalny sposób, można by mnożyć. Do tej samej tradycji należą *Pia desideria* Hermana Hugona⁵³ i *De aeternitate considerationes* Jeremiasza Drexeliu-

⁴⁸ *Ibidem*, s. 18–31.

⁴⁹ Ten element pochodzi z innej francuskiej wersji cyklu Wierixa pt. *Les saintes faveurs du petit Jesus au coeur qu'il ayme et qui l'ayme* autorstwa Étienne'a Bineta. Zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 19.

⁵⁰ [H. Hawkins], *The Devout Hart or Royal Throne of the Pacificall Salomon*, [Rouen] 1634.

⁵¹ *Ibidem*, strona tytułowa. Autorem hymnu jest również Hawkins, zob. K.J. Höltgen, *Introductory Note*, [w:] H. Hawkins, *Partheneia Sacra* 1633, Menston 1971.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ H. Hugo, *Pia desideria*, Antwerpen 1624, dostępne na serwerze Emblem Project Utrecht, <http://emblems.let.uu.nl/hu1624.html> (dostęp: 08.10.2011). Na temat ogromnej recepcji tego dzieła w literaturze oraz sztukach plastycznych zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 25–33, 37–50.

sa⁵⁴. W podobnym duchu powstała *Schola cordis* Benedykta van Haeften⁵⁵, benedyktyna tworzącego pod wpływem kultury jezuickiej. Struktura tego utworu jest wielką metaforą szkoły z podziałem ksiąg (*libri*) na *classes* i *lectiones*. Z kolei Otto Vaenius w swoich cyklach rozwijał emblematyczny rdzeń przez wielojęzyczne tłumaczenia⁵⁶.

Bardzo często w tych utworach „właściwy” emblemat jest kilkunastokrotnie lub nawet kilkadziesiąt razy krótszy niż reszta tekstu mu przyporządkowana. Tego typu podejście do gatunku widać zresztą w emblematycznym dziele autorstwa samego Baldego, *Urania victrix*⁵⁷. Cykl ten dzieli się zaledwie na pięć części (ksiąg poświęconych pięciu zmysłom), które objętością przewyższają za to którykolwiek z wymienionych wyżej zbiorów.

De vanitate mundi pod względem strukturalnym wiele zawdzięcza tym eksperymentom. Jednak dzieło Baldego także różni się znacznie od opisanych utworów. Po pierwsze, nie jest ono cyklem medytacyjnym. Inaczej niż wymienione wyżej religijne zbiory emblematów *De vanitate mundi* stanowi w gruncie rzeczy kunsztowne i erudycyjne zestawienie symboli i toposów przejętych z kultury starożytnej⁵⁸. Nawiązania biblijne zdarzają się rzadko, a motta, pochodzące z Biblii, jak w wymienionych wyżej cyklach, zostały dobrane do antycznych anegdot. I tak, wprowadzając figurę Pegaza (XL), Balde zacytował werset z Księgi Psalmów mówiący o koniu⁵⁹. Z kolei do opisu jednego z siedmiu cudów świata (XII) dopasował fragment z Dziejów Apostolskich dotyczący świętyni Artemidy⁶⁰. To antyczne nawiązania rządził odniesieniami do Pisma Świętego, a nie na odwrót.

⁵⁴ H. Drexelius, *De aeternitate considerationes*, München 1621, dostępne na serwerze Google Books, http://books.google.com/books?id=5ok8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (dostęp: 08.10.2011).

⁵⁵ B. van Haeften, *Schola cordis*, Antwerpen 1629.

⁵⁶ Zob. O. Vaenius, *Amorum emblemata*, Antwerpen 1608; idem, *Horatiana emblemata*, Antwerpen 1612; idem, *Amoris divini emblemata*, Antwerpen 1615; wszystkie zbiory dostępne na serwerze Emblem Project Utrecht, odpowiednio: <http://emblems.let.uu.nl/v1608.html>, <http://emblems.let.uu.nl/va1612.html>, <http://emblems.let.uu.nl/v1615.html> (dostęp: 08.10.2011).

⁵⁷ J. Balde, *Urania victrix*, München 1663, dostępne na serwerze CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/bald6/te01.html> (dostęp: 08.10.2011).

⁵⁸ Oczywiście autorytet antyku jest bardzo istotny we wszystkich omawianych dziełach, ale miejsce antycznych odniesień i ich funkcja znacznie się różni. Na temat roli tradycji antycznej w *Pia desideria* Hugona zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 24–25.

⁵⁹ Ps 33(32), 17.

⁶⁰ Dz 19, 27.

Nieliczne strofy mają rodowód biblijny. Pod pewnym względem są one „ważniejsze”: opis niebieskiej Jeruzalem (LXXXIV–XCII) to obraz świata prawdziwego, nieprzemijającego, wspaniałego, który wydaje się dominować nad wszystkim innym, co zostało przedstawione w poemacie. Jednak, zawieszając myślenie o negatywnym lub pozytywnym znaczeniu przypisanemu poszczególnym elementom utworu, musimy przyznać, że to popis klasycznej erudycji wypełnia większą część poematu o marności świata. Użycie w *De vanitate mundi* pogardliwych określeń w odniesieniu do kultury antycznej (Homer jako kłamca, XXXVIII⁶¹; Troja jako miasto chaosu, I⁶²; poeci rzymscy jako fałszywi prorocy, XXXIX⁶³) to po prostu chwyt właściwy poezji wanitatywnej.

Również, inaczej niż w większości wymienionych przykładów, parafrazy Baldego są poetyckie i stanowią niezwykle bogatą mieszankę gatunków. *Pean* w części XVIII, *nenia* w części XXX, *epithalamium* w części LIX, *genethliacon* w części LXXXVIII – to tylko nieliczne przykłady różnorodności genologicznej. Hess nazywa *De vanitate mundi* „ein Feuerwerk der Verskunst”⁶⁴ (dosłownie: „fajerwerk sztuki wersyfikacyjnej”).

Ta cecha sprawia, że trudno przypisać utwór Baldego jakiegokolwiek kategorii genologicznej. Jakub Bach, usiłując dzielić utwory jezuitę na epickie, liryczne, elegijne i satyryczne oraz dramatyczne, nie wiedział, co począć z poematem o marności świata⁶⁵. Wymienił go ostatecznie między *Lehrdichtungen*, czyli „poezjami dydaktycznymi”. „Są to wiersze, które dają wyraz bolesnym odczuciom autora dotyczącym przemijania wszystkiego, co ziemskie”⁶⁶. W tej kategorii obok *De vanitate mundi* historyk literatury umieszcza *Agathyrusa*, *Taniec śmierci* (*Chorea mortualis*) oraz utwór pt. *Poema somnium inscriptum*⁶⁷.

Podobnego eksperymentu z łączeniem różnych metrów i gatunków dokonał Francis Quarles w swoim zbiorze *Emblems, Divine and Moral*,

⁶¹ Zob. motto do tej strofy i Prz 19,9.

⁶² Zob. motto do tej strofy i Iz 24,10.

⁶³ Zob. motto do tej strofy i Ez 13,7.

⁶⁴ G. Hess, *op. cit.*, s. 252.

⁶⁵ J. Bach, *Jacob Balde. Ein religiös-patriotischer Dichter aus dem Elsass. Zu seinem 300-jährigen Geburtsjubiläum*, „Strassburger Theologische Studien” 1904, VI Band, 3. und 4. Heft, s. 81.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 110.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 110–112.

*Together with Hieroglyphics of the Life of Man*⁶⁸. Różnica polega na tym, że w *De vanitate mundi* kilka parafraz, a więc metrów, współlistnieje w ramach jednej „całości emblematycznej”. Na przykład po pierwszej strofie następuje ich pięć, nie licząc parafrazy w języku niemieckim. Natomiast w *Emblems, Divine and Moral...* jedno metrum przypada na jeden element cyklu. Na polskim gruncie z podobnym rozwiązaniem mamy do czynienia w *Szczęśliwej moskiewskiej ekspedycji* Samuela Twardowskiego⁶⁹, w której każda z szesnastu części została napisana inną odmianą wiersza.

Warto zwrócić uwagę, że nawet kategorie szersze – rodzajowe – mieszają się w *De vanitate mundi*. Balde umieścił bowiem wśród licznych parafraz i takie, które należą z pewnością do poezji dramatycznej. Sam autor nazywa je *scenae*, a są to dialogi (w częściach numer XIV, XXX, XXXIV, XLVI, XLVIII, XLIX, LVI, LXIII, LXVII, LXXXI, XCII, XCVII) oraz jeden monolog (w części numer LXXXV). Pod tytułem, wskazującym na przynależność genetyczną, Balde umieszcza osoby dramatu – w scenach występują Poeta i upersonifikowany Scazon.

Teatralność jest kolejnym śladem jezuickiej tradycji w *De vanitate mundi*, a także częścią dydaktycznego charakteru poematu. Jednak Balde poucza czytelnika, podobnie jak inni pisarze jezuici⁷⁰, również wykorzystując emblematyczne cechy swojego dzieła. Te słowa mówią o moralizatorskim wymiarze emblematu, obecnym także w *De vanitate mundi* (il. 6):

Dzięki ich właściwościom dydaktycznym emblematy stały się jednym z ulubionych narzędzi propagandy⁷¹ zakonu jezuitów. Ponadto wydaje się, że używano ich, by rozszerzać ignacjańską metodę zastosowania zmysłów, aby pomóc wyobraźni w przedstawieniu sobie w najdrobniejszych szczegółach zjawisk o znaczeniu religijnym, koszmaru grzechu i mąk piekielnych, rozkoszy pobożnego życia⁷².

⁶⁸ F. Quarles, *Emblems, Divine and Moral, Together with Hieroglyphics of the Life of Man*, London 1635, dostępne na serwerze The English Emblem Book Project, <http://emblem.libraries.psu.edu/quarltoc.htm> (dostęp: 08.10.2011).

⁶⁹ S. Twardowski, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja Najjaśniejszego Władysława IV, króla polskiego i szwedzkiego*, oprac. J. Okoń przy współudziale M. Józwiak i M. Kurana. Skany starego druku ([w:] *Miscellanea selecta*, Kalisz 1682, s. 2–36) są również dostępne w internecie na serwerze Śląska Biblioteka Cyfrowa, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=4027&from=FBC> (dostęp: 08.10.2011).

⁷⁰ Na temat dydaktycznego znaczenia emblematu w edukacji jezuickiej, szczególnie w *Ratio studiorum* i innych pismach teoretycznych dla szkoły jezuickiej, zob. G.R. Dimler, *The Jesuit Emblem*, [w:] *Companion to Emblem Studies...*, s. 99–104.

⁷¹ O tym określeniu pisze G.R. Dimler, zob. *ibidem*, s. 104.

⁷² M. Praz, *op. cit.*, s. 170.

Poc̃ta, SCAZON.

Rubiginose serue, toripes Scazon, quæ uerba præ-
 mis gutturi meo guttur sapit. SCAZON.
 Meoq; gutturem. Gulam Plauti petescit illecebra.
 Peluicusta delectant ramenta multos gnaritaris an-
 teiqua. POE. Audire malim stupea sonum lingua.
 SCA. Non ipsa Aëdon blanda Thracia pellex, de-
 uirginatam se gemens, mihi mōssit tam mustulenē
 uinulam uoluptatem. POE. Horresco: cessa. SCA.
 Tamne squalis Evander tibi uiaetur, Enniusq; con-
 tagu spurcificus, ut qua metra detenebravit, decori-
 terque rasa concelebrescunt, ceu spectra wolcanosa
 durus inciles. POE. Quid dicit? SCA. Obsute, ce-
 spectiles versus Turpilianes, Vnimammis scriptos.
 POE. Quid dicit? SCA. Ille cum spabat in terra sub
 iliceto; uel seabat in solla; dulce malacissans uani-
 tudinis carmen expectorabat. ore dein columnato ite-
 rum silabas, tam quietam, ut frigus obrociosem occu-
 passe sirpatum Vatem tremore crederetur incusso. ad-
 nec recesses languor ille diuinus. Ad se reuersus cer-
 nuabat. POE. Occidis Absiste Scazon. SCA. Ex
 Lucretio spersos scilicet, flores, optumeq; olefcentis,
 ephebitate pieciles coronanda. POE. Silices loquen-
 do projecit: spuis saxa. Tam nunc se uerē comminatus
 edico omite priscis inquinare me uerbis, rotunda,
 plana, clara, tersa conquire.

XLIX.

Nos insensati errauimus à uia ueritatis.

Sap. 5.

In qua uetus computruis
 Antifihenes caverne?

Q

Il. 6. Scena w części numer XLVIII [J. Balde, (Poema) de uanitate mundi, [w:] idem, *Poematum tomus IV, complectens miscellanea*, Köln 1660, Universitätsbibliothek Mannheim, sygn. Sch 073/265. Zdjęcie pochodzi z serwera CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011)

Elogium

Opis emblematycznego eksperymentu w *De vanitate mundi* nie byłby pełny, jeśliby pominąć związek utworu z elogium. Można powiedzieć, że Balde korzystał z dwóch odłamów jednej tradycji. Badacze zwracają bowiem uwagę na pokrewieństwo emblematu i elogium. Janusz Pelc pisze: „Zwyczaj łączenia wizerunku z napisem w kompozycjach nagrobkowych znany był w starożytnym Rzymie – wykształcił się nawet specjalny styl elegijny, zwany inaczej nakamiennym”⁷³. Podobnie jak emblematy elogia można zaliczyć do manierystycznego nurtu siedemnastowiecznej literatury. Są to utwory przesycone konceptami, „ciemne” i w konsekwencji – antyklasyczne⁷⁴. O takim postrzeganiu gatunku świadczy wczesnooświeceniowa jego krytyka, wyrażona przez Stanisława Konarskiego⁷⁵.

Elogium zbliżało się często do rytmizowanej prozy, a uprawiających ten gatunek nie obowiązywał nakaz pełnej regularności metrycznej⁷⁶. Wers stanowił wprawdzie nadal podstawową jednostkę konstrukcyjną, ale nie tworzyła go już liczba sylab o odpowiedniej długości i akcentuacji. To „koncepty, pointy, argucje są przez teoretyków elogium podawane jako jego wersyfikacyjna podstawa”⁷⁷. U Baldego występują wprawdzie metra regularne. Równocześnie jednak w *De vanitate mundi* widać podział na jednostki wersyfikacyjne o samodzielnym znaczeniu. Takie wersy jak: „Nil usque stat durable” [Nic na świecie nie wiekuję] (część V) czy „Non longa res est vivere” [Krotki, krotki życia wątek] (część VII) znaczą także bez szerszego kontekstu. Jednak o wiele częściej podobne względnie samodzielne całości zajmują jeden dystych. W teorii elogium nazywa się je punktami. Jan Kwiatkiewicz, teoretyk z epoki, pisał o omawianej konstrukcji w ten sposób:

Trzeba, by jeden koncept wypływał z drugiego jak ciąg snującej się nici [...] Przez punkty rozumiemy wypowiedzi wzajemnie niezależne czy to na ten sam temat, czy na różne tematy. Punkty te powinny być tego rodzaju, by według intencji mówcy zmierzały do określonego celu⁷⁸.

⁷³ J. Pelc, *op. cit.*, s. 42.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 159, 162.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 182.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 165, 169.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 165.

⁷⁸ J. Kwiatkiewicz, *Phoenix rhetorum*, Kalisz 1682, s. 37 (cyt. za: B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 158).

W *De vanitate mundi* jednostki te często nie łączą się za pomocą spójnika⁷⁹. By je uporządkować, poeta wykorzystuje paralelizmy, na przykład w strofie III:

Idem trecentis vocibus
 Natura tota clamat;
 Hoc mugit in trionibus,
 Hoc hinnit in caballis,
 Hoc rugit in leonibus,
 Hoc latrat in molossis,
 Hoc barrit in vastissimis
 Nigerrimisque barris

[To-ż ustawnie przed człowiekiem
 Natura wszystka głosi;
 To wołowym znaczy bekiem,
 To rżąc w koniach obnosi.
 To-ż wyświadcza we lwim ryku
 I we psach szczekających;
 To-ż w niezgrabnym znaczy krzyku
 Słoniów brzydko wrzeszczących].

W podobnym celu stosuje też przeciwstawienia, na przykład w strofie X:

Septena quae miracula
 Iactabat ante mundus,
 Septena sunt ludibria
 Et nobiles chimaerae

[One cuda siedmiorakie,
 Ktoremi się świat szczycił,
 Tak to plotki leda jakie,
 Jakby kto cień uchwycił].

Złożonej z punktów konstrukcji elogium sprzyjają wspomniane już, tak częste u Baldego struktury wyliczeniowe, które można skracać lub wydłużać bez szkody dla całościowego znaczenia utworu⁸⁰. Podporządkowany figurze *enumeratio* temat sławnych mężów jest również niemal wyznaczn-

⁷⁹ B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 168.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 178–179.

kiem gatunku, a przynajmniej jego odmiany historycznej⁸¹. Otwinowska oddziela tę grupę od realizacji panegirycznych, które dotyczą raczej postaci współczesnych autorowi. Ciągi elogijne poświęcane dawnym władcom i bohaterom (odmiana historyczna) były przeciętnie obszerniejsze (na przykład *Lechias* Inesa⁸²), a „elogia panegiryczne dotyczące współczesnych dostojników świeckich czy kościelnych często wyodrębniają bardziej jakiś poszczególny znamieny fakt, pozwalający w symbolicznym skrócie oddać wielkość czy odrębność szkicowanego w ten sposób charakteru”⁸³. Jednak „metoda historyczna służy również niekiedy do opiewania czynów ludzi współczesnych, a historyczna sylwetka może także być skreślona jednym krótkim szkicem”⁸⁴. Właśnie z tą ostatnią kombinacją mamy do czynienia w utworze Baldego najczęściej. To, że jego stosunek do przedstawianych postaci nie jest zwykle pozytywny (mają one reprezentować marność ludzkich zamiarów i czynów), nie gra w tym wypadku istotnej roli – liczy się zastosowana technika. Zresztą jeden z teoretyków wymienia w swojej klasyfikacji odmian gatunku także i elogium ganiące⁸⁵. W *De vanitate mundi* pojawiają się również *stricte* pochwalne portrety współczesnych wodzów, reprezentujące pod względem tematu niemal czystą odmianę panegiryczną gatunku. Aby uzyskać pełny obraz elogijnych wątków u Baldego, warto przytoczyć jeszcze i te słowa Otwinowskiej: „Do elogiów panegirycznych zaliczyć nadto wypada te, które są skierowane pod adresem przedmiotów nieosobowych lub abstrakcyjnych: ojczyzny, miasta, zwycięstwa itp.”⁸⁶.

Panegiryczny charakter wielu elogiów wiąże się z pochodzeniem gatunku. Jego źródłem są bowiem napisy nagrobne. Stąd inna nazwa stylu elogijnego – styl nakamienny. Balde odwołuje się do tej tradycji bardzo bezpośrednio, tworząc nagrobki filozofów. W epitafiach i cenotafach używa majuskułowej antykwy, imitując napisy ryte na płytach nagrobnych. Ale wykorzystywanie kroju pisma w celu uwydatnienia niektórych fragmentów stało się cechą składową całego gatunku. W *De vanitate mundi* często

⁸¹ *Ibidem*, s. 161.

⁸² A. Ines, *Lechias...*, Cracoviae 1655, dostępne na serwerze Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication?id=9860&tab=3> (dostęp: 25.06.2012).

⁸³ *Ibidem*, s. 162.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Rozróżnienie retoryki TPN w Poznaniu, sygn., rkps 553 (za: B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 161).

⁸⁶ B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 162.

kursywa zwraca uwagę na gry słów czy współbrzmienia, które w elogiach odgrywają niebagatelną rolę⁸⁷. Przyjrzyjmy się na przykład temu fragmentowi: „Omnis voluptas *palpitat*, / Quanquam dolosa *palpat*” [Wszelka rozkosz prędko gaśnie, / Choćże głaszcze zdradliwie] (część VIII). Podobnie krój pisma wskazuje na grę słów w strofie XIV (mówiącej o rozpadzie biblijnego kolosa z Księgi Daniela⁸⁸): „Quot partibus decreverit, / Testatur *ima testa*” [Jako pozbył wzrostu swego, / Część go spodnia wydała].

W medytacyjnych cyklach emblematów widzimy podobny sposób wykorzystania czcionek. Ciekawym przykładem jest kunsztowny, otwierający cykl Quarlesa wiersz Edwarda Benlowesa *Tot flores Quarles, tot paradus habet*, w którym krój pisma zmienia się niemal co drugie słowo. Zresztą wśród poetów i teoretyków tego gatunku najważniejsze miejsce zajmują jezuita. Otwinowska przypomina:

Emanuel Tesauro i Alojzy Juglaris – Włosi, Piotr Labbé – Francuz i Jakub Masenius – Niemiec – oto najgłośniejsi elogiarzyści siedemnastego wieku. Wszyscy – rzecz charakterystyczna – jezuita⁸⁹.

Warto w tym kontekście podkreślić, że elogium stosowano w poezji wyłącznie neołacińskiej⁹⁰, co czyni Baldego tym podatniejszym na jego wpływy.

De vanitate mundi jest więc utworem nowołacińskim, ale na pewno nie klasycystycznym. Niezwykle trafnie uogólnia związany z tym fenomen siedemnastowiecznej poezji nowołacińskiej Otwinowska:

[...] nurt manieryzmu płynął całą falą ogarniającą nie tylko współczesne literatury narodowe, ale i zapatrzoną r z e k o m o [podkreślenie – M.K.] w klasyczną przeszłość literaturę w języku łacińskim⁹¹.

Dodatkowo literaturoznawczynie stwierdza w tym samym miejscu, że to „właśnie na terenie łaciny wykształciły się najbardziej skrajne, najbardziej ostentacyjne formy manierystycznego ukształtowania wypowiedzi

⁸⁷ *Ibidem*, s. 168–169.

⁸⁸ Dn 2,31–35.

⁸⁹ B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 154.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 172.

⁹¹ *Ibidem*, s. 181.

poetyckiej”⁹². Jest to kolejny paradoks siedemnastowiecznej wielogatunkowej i niezwykle barwnej mozaiki literackiej, którą starałam się przedstawić na przykładzie *De vanitate mundi*.

Summary

The article looks at how the mannerist tradition has influenced a seventeenth century long poem *Poema de vanitate mundi* by German Jesuit poet Jacob Balde (1604–1668). The paper starts with a general introduction about the author and the poem itself. *De vanitate mundi* has been described as a part of the mannerist tendencies occurring in different times and places (like the importance of conceit in formulating artistic texts or the role of formal means including extensive *enumeratio* and experimental cutting out of the syllables), as well as shows these features of it which can be directly connected to emblematic tradition of the early modern period. It focuses on three aspects of this tradition. Firstly – the unconventional role of the image in *De vanitate mundi* with particular emphasis on its connection to the surrounding printed text; secondly – the variety of paraphrases which form a complex, multi-genre structure of the poem; finally – the influence of the eulogium (a phenomenon directly connected to emblem) must have had on Balde’s work.

The emblematic tradition has been described as a composite of different tendencies rather than a normative and stable entity. The article aims at tracing this variety of tendencies in Balde’s poem. Particularly, the Jesuit (or modelled according to Jesuit habits) meditative emblem cycles are presented here as a source of the structure of *De vanitate mundi*. Also, the article emphasizes how the Jesuit culture influenced the shape and form of *De vanitate mundi* (e.g. the role of dramatic elements within the paraphrases, the meditative character of the poem or its didactic values).

⁹² *Ibidem*, s. 181.

MARCIN POLKOWSKI

(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin)

EMBLEMATYCZNE ŚPIEWNIKI? O POGRANICZU MIĘDZY MUZYKĄ A OBRAZEM W SIEDEMNASTOWIECZNYCH NIDERLANDZKICH ZBIORACH EMBLEMATÓW

Officina Plantiniana: początki emblematyki niderlandzkiej

Zbiory emblematów ukazywały się drukiem w Niderlandach już od połowy XVI wieku. Za pionierską publikację na tym obszarze uważany jest niderlandzki przekład *Le Theatre des bons engins...* La Perrière'a (1539). W Antwerpii druk ten ukazał się piętnaście lat później jako *Tpalays der gheleerder ingenien oft constiger gheesten* [Pałac uczonych umysłów albo dusz sztukę miłujących]¹ (1544), nakładem oficyny dawniej należącej do Jacoba van Liesvelda, a wówczas prowadzonej przez wdowę po nim. Autorem przekładu był Frans Fraet, drukarz i członek izby retorycznej, sympatyk reformacji stracony za herezję w 1558 roku².

Przekład Fraeta powstał na płaszczyźnie interakcji pomiędzy dworską kulturą francuską a artystycznymi kręgami mieszczańskimi w Niderlandach. Kontakty takie w latach pięćdziesiątych i w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XVI wieku były niezwykle owocne. Ich rezultatem był tak zwany „renesans literacki” na południu (zwłaszcza w Brabancji i Flandrii),

¹ Wszystkie przekłady tytułów i cytatów z języka niderlandzkiego pochodzą od autora niniejszego artykułu.

² Zob. K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblematoliteratuur*, Groningen 1977, s. 75.

którego najważniejszymi przedstawicielami w poezji byli Jan Baptist Houwaert, Lucas d'Heere (de Heere) i Jan van der Noot.

Wczesne zbiory emblematów niderlandzkich znajdowały się jednak nie tylko, jak przekład Fraeta, w orbicie kultury francuskiej. Istniał bowiem przede wszystkim bogaty świat literatury łacińskiej autorstwa niderlandzkich humanistów z Erazmem na czele. W tym kręgu pojawiło się szerokie zainteresowanie sentencjami, przysłowiami i porzekadłami, a także osobistymi godłami i znakami, którym towarzyszyły motta (*imprese*)³. Warto tu nadmienić, że choć Erazm nie posługiwał się terminem *emblematum* w odniesieniu do przedstawień określanych obecnie jako emblematyczne, a jedynie mając na myśli klasyczne znaczenie tego słowa jako ozdoby mozaiki, to jednak interesował się symbolicznym znaczeniem sygnetów drukarskich (na przykład wydawców Aldusa Manutiusa czy Johanna Frobenusa). Sygnety, jak pokazywał Erazm, mogły być łączone z odpowiednią sentencją⁴. Zresztą najdobitniejszym świadectwem zainteresowania z jego strony impresami był stworzony przez niego osobisty znak, który powstał z połączenia motto *Concedo nulli* z wizerunkiem Terminusa, rzymskiego boga granic (na przykład na medalionie autorstwa Quentina Metsyusa). Dokonane przez Erazma połączenie sentencji z przedstawieniem graficznym odpowiadało kryteriom gatunkowym emblematu, czego dowodzi zamieszczenie *Concedo nulli* przez Andrzeja Alciatoego w zbiorze *Emblemata*⁵.

Spod antwerpskich pras drukarskich Krzysztofa Plantina wyszły dwie wczesne publikacje emblematyczne, które okazały się bardzo ważne dla dalszego rozwoju tego gatunku w Niderlandach. Pierwszą z nich były łacińskie *Emblemata...* zamieszczonego w Niderlandach węgierskiego lekarza i humanisty Johanna Sambucusa, do których rycin wykonał Lucas d'Heere (1564)⁶. Zbiór Sambucusa ukazał się następnie w niderlandzkim tłumaczeniu Marcusa Antoniusa Gillisa van Diesta (1566). Co istotne, to drugie wydanie było opatrzone przedmową (także autorstwa van Diesta)

³ Zob. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964.

⁴ Zob. A. Wesseling, *Devices, Proverbs, Emblems. Hadrianus Junius' Emblemata in the Light of Erasmus' Adagia*, [w:] *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni, S. Volterrani, Pisa 2009, s. 89.

⁵ *Ibidem*, s. 97. Emblemat [159] „Terminus”, A. Alciato, *Emblemata V.C. Andreae Alciati Mediolanensis Iurisconsulti...*, Ex Officina Plantiniana, Apud Franciscum Raphelengium, Lugduni Batavorum 1595, s. 189.

⁶ J. Sambucus, *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis, Ioannis Sambuci Tiranaviensis Pannonii, ex Officina Christophori Plantini, Antverpiae 1564*.

o teorii emblematów. Było to pierwsze teoretyczne opracowanie na ten temat w języku niderlandzkim.

Istniała zasadnicza różnica pomiędzy emblematami Sambucusa a wcześniejszymi emblematami Fraeta. W opinii flamandzkiego badacza Karela Portemana niderlandzki przekład *Le Theatre...* został stworzony przede wszystkim z myślą o oczekiwaniach przeciętnego odbiorcy, który spodziewał się utworu o charakterze religijnym i moralizującym. Tak przyjęte założenia sprawiły, że nie znalazła się w tym dziele nawet najmniejsza wzmianka o gatunku emblematycznym. Inaczej było w niderlandzkim wydaniu dzieła Sambucusa. Tutaj odbiorcą był nadal *gemeyne man* (czytelnik niewładający łaciną), ale wyraźnie ukazana została przynależność utworu do istniejącej tradycji o podanych wyznacznikach literackich (na przykład poprzez zastosowanie określonych figur retorycznych)⁷.

Dругa publikacja Plantynia, *Emblemata...* Hadrianusa Juniusa⁸, należała także do nurtu międzynarodowego humanizmu, ale powstała już w całości na rodzimym gruncie, w północnych Niderlandach. Pochodzący z miasta Hoorn nieopodal Amsterdamu Hadrianus Junius (Adriaan de Jonghe) był z zawodu lekarzem (pod jego osobistą opieką znajdował się od 1565 roku Wilhelm Orański), a z zamiłowania poetą łacińskim oraz filologiem (latynistą i hellenistą). Junius osobiście znał Alcjatusa, którego odwiedził w Bolonii podczas swojego pobytu we Włoszech około 1539–1540 roku. *Emblemata* Juniusa zostały również przełożone na język niderlandzki przez Gillisa van Diesta. W pamięci narodowej Holendrów Junius zapisał się jednak przede wszystkim jako autor łacińskiej historii Niderlandów (jego *Batavia* jest ważnym ogniwem w powstawaniu tak zwanego mitu bawawskiego)⁹.

Emblemata... Juniusa stanowiły historyczny pomost pomiędzy Niderlandami południowymi a północnymi. W południowych Niderlandach napięcia pomiędzy protestantami (kalwinistami i anabaptystami) a katoli-

⁷ K. Porteman, *13 januari 1566: Marcus Antonius Gillis van Diest schrijft, als eerste in het Nederlands, een uiteenzetting over het embleem. Embleemboeken in de Zuidelijke Nederlanden*, [w:] *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*, red. M.A. Schenkeveld van der Dussen, Groningen 1993, s. 160–161.

⁸ H. Junius, *Hadriani Iunii medici Emblemata...*, ex officina Christophori Plantini, Antverpiae 1565.

⁹ H. Junius, *Batavia. In qua praeter gentis et insulae antiquitatem, originem, decora, mores, aliaque ad eam historiam pertinentia, declaratur quae fuerit vetus Batavia...*, Franciscus Raphelengius, Leiden 1588.

kami przybrały na sile w wyniku represji pod rządami księcia Alvy. Niepokojące polityczne, których początek przypadł na rok 1568, przerwały na parę dziesięcioleci tętniącą życiem działalność literacką i wydawniczą w miastach takich jak Antwerpia, Gandawa czy Brugia. Wielu mieszczan opowiadających się za reformacją udało się na emigrację (zazwyczaj poprzez miasta angielskie lub niemieckie) do północnych Niderlandów. Tam też w pierwszej połowie XVII wieku nastąpił największy rozwój emblematyki niderlandzkiej.

Frisia non cantat? – Czyli o śpiewnikach niderlandzkich

Nieraz zapomina się, że dziejom emblematyki w północnych Niderlandach towarzyszył rozwój innych publikacji drukowanych o zbliżonym charakterze, które ich wydawcy adresowali do tej samej grupy odbiorców. Najważniejszym rodzajem tomów, jakie ukazywały się równoległe z książkami emblematycznymi, były śpiewniki.

W Niderlandach śpiewano często i wiele. Tradycja śpiewu była żywo obecna w codziennym życiu siedemnastowiecznych Niderlandczyków, zadając kłam nieraz przywoływanemu powiedzeniu *Frisia non cantat* (Fryzja nie śpiewa)¹⁰. O tym, jak rozśpiewane były dawne Niderlandy, świadczy chociażby liczebność i różnorodność drukowanych tam zbiorów pieśni. Równoległe z pierwszymi zbiorami emblematów powstawały w Niderlandach pierwsze śpiewniki o tematyce religijnej, na przykład *Suwerlijc boecxken* [Przecudna książeczka] (1508, najwcześniejszy śpiewnik niderlandzki), *Devoot en profijtelijck boecxken* [Pobożna i pożyteczna książeczka] (1539) czy też *Souterliedekens* [Pieśni psalterzowe] (1540, pierwszy niderlandzkójeczyczny psalterz). Nieco później ukazał się pierwszy śpiewnik o treści przeważnie świeckiej, tak zwany *Antwerps liedboek* (1544)¹¹.

¹⁰ Zob. N. Veldhorst, *Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2009, s. 7. Veldhorst nie odnotowuje, że do stwierdzenia *Frisia non cantat* nawiązywał między innymi wrocławski germanista i niderlandysta H. Hoffman von Fallersleben, *Horae Belgicae. Studio atque opera Henrici Hoffmann Fallerslebenis...*, apud Grass, Barth et soc., Vratislaviae 1830, s. 9.

¹¹ *Antwerps liedboek*, właśc. *Een schoon liedekens. Boeck inden welcken ghy in vinden sult. Veelderhande liedekens. Oude ende nieuwe Om droefheyt ende melancholie te verdrijven...*, Jan Roulants, Antwerpen [1544].

Nie ma powodów, aby przypuszczać, że te śpiewniki były wydawane dla zupełnie innej grupy odbiorców niż na przykład *Tpalays der gheleerder ingenien* Fraeta czy *Emblemata Sambucusa/van Diesta*. Na tym etapie jednak (druga połowa XVI wieku) nie jest jeszcze możliwe stwierdzenie wyraźnej zależności pomiędzy zbiorami emblematów a śpiewnikami.

Przez całą drugą połowę XVI wieku w ofercie wydawniczej drukarzy północnoniderlandzkich ważne miejsce zajmują niezwykle popularne, wielokrotnie wznawiane śpiewniki protestanckie przekazujące pieśni o dziejach powstania gezów¹², tak zwane *geuzenliedboeken*, na przykład *Een nieu Geusen Lieden Boecxken* [Nowy śpiewnik gezów] (1576–1577). W przypadku tego właśnie śpiewnika odnotowuje się co najmniej trzydzieści trzy wydania w okresie pomiędzy 1577 a 1687 rokiem¹³. Można więc założyć, że jego treść (także w przekazie ustnym) była znana znakomitej większości protestanckich mieszkańców północnych Niderlandów od najniższego do najwyższego szczebla drabiny społecznej.

W północnych Niderlandach śpiewniki o charakterze rozrywkowym, zawierające najczęściej przedruki (na przykład z *Antwerps liedboek* [Śpiewnika antwerpskiego]) często znacznie starszych pieśni narracyjnych (przekazywanych początkowo ustnie), zaczęły się pojawiać dopiero po ustaniu działań wojennych w Holandii około 1578 roku, a więc dość późno. Schedę po Antwerpii, metropolii znanej w całej Europie jako „miasto książek”, przejęła najpierw Lejda, siedziba pierwszego uniwersytetu (1575) na terenach nowej Republiki Zjednoczonych Prowincji, a następnie Amsterdam, gdzie osiedliła się większość nowo przybyłych protestanckich (głównie kalwińskich) emigrantów z południowych Niderlandów. Amsterdamskie śpiewniki były zazwyczaj publikowane w małym formacie (8°), przy częstej dla tego rodzaju wydawnictw poziomej orientacji karty. Śpiewniki o tematyce „rozrykowej”, takie jak na przykład *Aemstelredams amoreus lietboek...* [Amsterdamski śpiewnik miłosny] (1589)¹⁴ czy *Nieu Amstelredams lied-boeck...* [Nowy

¹² Nid. *geuzen*, pl. gezowie, powszechna nazwa protestanckich rebeliantów skupionych wokół Wilhelma Orańskiego (z fr. *les gueux* – żebracy).

¹³ Zob. N. Veldhorst, *op. cit.*, s. 47.

¹⁴ *Aemstelredams amoreus lietboek / nu nieus wtgegaen, waer in begrepen zijn alderhande liedekens / die in geen ander lietboecken en staen / meest al met zijn voys oft wijsse daer bi gestelt om alle droefheyt / melancolie te verdrijuen*, Harmen Jansz Muller, Amsterdam 1589. Jedyńy zachowany egzemplarz tego śpiewnika znajduje się obecnie w posiadaniu Biblioteki PAN w Gdańsku.

śpiewnik amsterdamski] (1591)¹⁵, były wydawane w mało staranny sposób, a ich szata graficzna była skromna, niemal całkiem pozbawiona zdobień czy ilustracji. Dominującym krojem czcionki była fraktura.

Dopiero w pierwszych latach XVII wieku nastąpił przełom, w wyniku którego powstał szereg bogato ilustrowanych, starannie zaprojektowanych śpiewników wyróżniających się szatą graficzną podobną do coraz popularniejszych w Holandii zbiorów emblematów. Do takiego nowatorskiego postrzegania funkcji śpiewników przyczynił się pośrednio działający w Lejdzie filolog i twórca pierwszego niderlandzkiego zbioru emblematów miłosnych, Daniel Heinsius. Na utworzonym w 1575 roku uniwersytecie lejdejskim (Leidse Academie) działała prężna grupa niderlandzkich humanistów, do której zaliczali się między innymi Janus Douša, Janus Gruterus, przybyli później wybitni uczeni Justus Lipsius i Julius Cesar Scaliger. Poetykę renesansową propagował piszący po niderlandzku poeta i sekretarz miejski Jan van Hout. Na marginesie swej działalności akademickiej Daniel Heinsius zajmował się kompilowaniem łacińskich cytatów mówiących o miłości, które następnie wspólnie ze swoimi przyjaciółmi opatrywał wierszowanymi komentarzami w języku niderlandzkim. Zebrane teksty, wyposażone w ryciny J. de Gheyne II, Heinsius opublikował pod pseudonimem Theocritus à Ganda. Zbiór emblematów Heinsiusa, zatytułowany *Quaeris quid sit Amor?* (1601), ukazał się drukiem w oficynie Hermana de Bucka na zlecenie księgarza Hansa Matthysza w Amsterdamie¹⁶.

Od emblematów do śpiewników i z powrotem

Wspomniany wyżej zbiór *Quaeris quid sit Amor?* był publikacją luksusową, przeznaczoną dla niewielkiej grupy odbiorców. Jednakże już w rok później w ofercie księgarskiej Hansa Matthysza obok dzieła Heinsiusa znalazł się (także wydrukowany przez Hermana de Bucka) śpiewnik *Den nieuwen lust-hof...* [Nowy ogród rozkoszy...] (1602)¹⁷. Zwracało uwagę podobień-

¹⁵ *Nieu Amstelredams lied-boeck, vol amoreuse nieu jaren, mey-lieden, tafel lieden, en veelderhande vrolijcke ghesangen, nu op nieu vermeerdert*, Barent Adriaensz, [Amsterdam] 1591.

¹⁶ [D. Heinsius], *Quaeris quid sit amor?*, [H. de Buck, Amsterdam 1601].

¹⁷ *Den nieuwen lust-hof. Gheplant vol wyghelesene, welgherijmde, eerlijcke, amoreuse ende vrolijcke ghesangben...*, Hans Matthysz, Amsterdam 1601.

stwo w wyglądzie obu książek. *Den nieuwen lust-hof...* charakteryzował się identycznym formatem (4^o) z *Quaeris...*, taką samą orientacją karty papieru (tj. leżąca, a nie stojąca), tą samą nowoczesną czcionką (antykwa i *civilité*), a także licznymi ilustracjami utrzymanymi podobnie jak ryciny De Gheyna w konwencji realistycznej.

W pierwszych latach XVII wieku w świecie drukarskim północnych Niderlandów dawało się zauważyć oddziaływanie nowych zbiorów emblematów na wydawane śpiewniki. Podobieństwo *Den nieuwen lust-hof...* do *Quaeris...* było zauważalne w sposobie zaprezentowania nowego śpiewnika jego odbiorcom. W przedmowie do *Quaeris...* Theocritus à Ganda reklamował swoje dzieło jako przeznaczone dla „panien z Holandii” (*Aen de Ioncvrouwen van Hollandt*). Także *Den nieuwen lust-hof...* był adresowany do „szlachetnej młodzieży” (*eerbare jonge jeught*)¹⁸. *Den nieuwen lust-hof...* nie był wprawdzie pierwszym śpiewnikiem, którego odbiorcami mieli być młodzi ludzie, bo taki zamysł pojawił się już w przypadku *Nieu Amstelredams lietboeck*, ale możemy mówić o zasadniczym wzmocnieniu istniejącej koncepcji. *Den nieuwen lust-hof...* bywał często współprawiany z *Quaeris quid sit Amor?*. Oba wydawnictwa były bowiem najprawdopodobniej przeznaczone dla młodych zamożnych nabywców, którzy kupowali taką książkę jako ekskluzywny podarunek na przykład wręczany z okazji zaręczyn. Podkreśleniu tego faktu służyć miała karta tytułowa, na której drukarz pozostawił w kartuszach wolne miejsca na herby panny i pana młodego. Na karcie tytułowej *Den nieuwen lust-hof...* natomiast rytownik David Vinckboons przedstawił grono młodych ludzi muzykujących i uczujących w ogrodowej altanie.

W niedługim czasie *Den nieuwen lust-hof...* trafił do zasobu wydawniczego przedsiębiorczego Dircka Pietersz Persa, drukarza, który jak mało kto przyczynił się do rozkwitu emblematyki północnoniderlandzkiej w pierwszych dekadach XVII wieku. Dirck Pietersz Pers¹⁹ był znany wśród współczesnych jako uzdolniony przedsiębiorca, a w opinii poety Joosta van den Vondla był to człowiek, „który za książkę i rycinę / umie wziąć najwyższą cenę” („Die sijn boecken, en prenten / Op't dierste weet te venten”)²⁰.

¹⁸ Cyt. za: F.H. Matter, *Inleiding*, [w:] G.A. Bredero, *Groot lied-boeck*, red. G. Stuiveling et al., t. 3, Den Haag 1979, s. 19.

¹⁹ Nazwisko zapożyczył Dirck Pietersz od szyldu oficyny: *in de witte Perse*, czyli „pod białą prasą (drukarską)”.

²⁰ Cyt. za: L.M. van Dis, *Inleiding*, [w:] *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieucht*, red. L.M. van Dis, J. Smit, Amsterdam 1955, s. vi.

Jak domniemywał Karel Porteman, to właśnie w kręgu Persa pojawiło się przypuszczenie, że śpiewniki będą się dobrze sprzedawać razem ze zbiorami emblematów (i na odwrót)²¹. Miało to związek z rozwojem rynku wydawniczego w Amsterdamie. Obiecującą grupę nabywców stanowili tam zamożni młodzi ludzie, którzy często śpiewali w gronie znajomych, a niekiedy nawet zajmowali się twórczością literacką w tak zwanych izbach retoryki (*rederijkerskamers*).

Stabilny okres rozwoju gospodarczego Amsterdamu, jaki przypadł na pierwsze i drugie dziesięciolecie XVII wieku, oznaczał, że powstała grupa nabywców, którzy byli zainteresowani kosztownymi publikacjami, takimi jak na przykład bogato ilustrowane śpiewniki czy tomy emblematów. Badacz Eddy K. Grootes stwierdził związek pomiędzy znacznym wzrostem liczby małżeństw zawieranych w Amsterdamie po 1600 roku a możliwym zainteresowaniem wydawnictwami dotyczącymi wysublimowanej kultury miłości i zalotów ze strony coraz liczniejszej grupy wykształconych młodych ludzi²². Równocześnie można postawić tezę, że wzmożone kontakty handlowe na płaszczyźnie międzynarodowej doprowadziły w pierwszych latach XVII wieku do rozpowszechnienia w Amsterdamie i innych miastach północnych Niderlandów ideału wszechstronnie wykształconego kupca-uczonego (*mercator sapiens*)²³. Młodzi ludzie mogli być skłonni za inwestować część dochodów w śpiewniki czy zbiory emblematów. Takie wydawnictwa umożliwiały wejście w posiadanie „kapitału kulturowego” potwierdzającego pozycję ich posiadacza w kontaktach urzędowych, handlowych i towarzyskich²⁴.

²¹ Zob. K. Porteman, *Inleiding*, [w:] P.C. Hooft, *Emblemata amatoria*, red. K. Porteman, Leiden 1983, s. 25.

²² Zob. E.K. Grootes, *Het jeugdige publiek van de 'nieuwe liedboeken' in het eerste kwart van de zeventiende eeuw*, [w:] *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*, red. W. van den Bergen, J. Stouten, Groningen 1987, s. 72–88.

²³ Ideał uczonego kupca (*mercator sapiens*) sformułował amsterdamski filolog-latynista Caspar Barlaeus w przemówieniu wygłoszonym podczas uroczystej inauguracji akademii Atheneum Illustre w Amsterdamie (1632). Zob. C. Barlaeus, *Mercator Sapiens. Oratie gehouden by de inwijding van de Illustere School te Amsterdam op 9 januari 1632*, red. S. van der Woude, Amsterdam 1967, s. 35.

²⁴ O znaczeniu interakcji literackich wśród niderlandzkich kupców i urzędników świadczą chociażby liczne zachowane sztambuchy (*Stammbücher, alba amicorum*) zawierające wierszowane wpisy od przyjaciół (na przykład *album amicorum* Jana Dousy czy Jana van Houta).

W jaki sposób śpiewniki i zbiory emblematów funkcjonowały wśród swoich odbiorców? Praktyka indywidualnego czytania poezji należała wówczas jeszcze do rzadkości. Znacznie częstsze było czytanie na głos w szerszym gronie, co było nieraz połączone ze śpiewaniem. Odbывало się to podczas mieszczkańskich spotkań towarzyskich, podobnych do tych, jakie utrwalone zostały w grafice niderlandzkiej tego okresu (il. 1). Zarówno muzyka, jak i śpiew, poezja czytana oraz emblematyka (która wyśmienicie nadawała się zarówno do głośnego czytania, jak i do słownych gier towarzyskich) nie należały zatem w północnych Niderlandach początków XVII wieku do odrębnych światów literackich. Utwory znajdujące się w śpiewnikach i zbiorach emblematów cechowała wspólna tematyka osadzona w petrarkizmie i poezji nowołacińskiej. Wyposażanie zbiorów emblematów w pieśni (i na odwrót) było więc decyzją logiczną, która z pewnością spotkała się z akceptacją ówczesnych czytelników.

Na niderlandzką kulturę muzyczną oddziaływała w pierwszych latach XVII wieku międzynarodowa moda na pieśni typu francuskich *airs de cour* czy angielskich *ayres*, do których układano nowe teksty na zasadzie kontrafaktów. Bogata i zróżnicowana oferta nowych melodii oddziaływała korzystnie na popularność wspólnego muzykowania i śpiewania wśród niderlandzkich mieszczan. Stanowiło to zachętę dla producentów tego rodzaju literatury, a w dalszej kolejności skutkowało zwiększeniem popytu na śpiewniki przekazujące ich twórczość²⁵.

W 1607 roku u Dircka Pietersza Persa ukazało się trzecie rozszerzone wydanie *Den nieuwen lust-hof...* pod nazwą *Den nieuwen verbeterden lust-hof...* [Nowy, ulepszony ogród rozkoszy...]. Równolegle Pers wszedł w posiadanie praw do *Quaeris...*, publikując ten zbiór (wraz z dodatkiem w postaci

²⁵ Por. K. Porteman, M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560–1700*, Amsterdam 2008, s. 193–195. Zagadnieniem związków poezji oraz emblematyki z literaturą śpiewaną zajmowali się następujący badacze niderlandzcy: P. Raasveldt, *Pictura, poesis, musica. Een onderzoek naar de rol van de muziek in emblemliteratuur*, Utrecht 1995; idem, *Kijken, lezen en zingen: embleem en lied als betekenisgeving in Jan Luyckens Voncken der liefde Jesu (1687) en De zedelyke en stichtelyke gezangen (1709)*, „De zeventiende eeuw” 1995, nr 11, s. 198–209; J. Smelik, „O sangerige keeltjes!": de liedcultuur en het muziekleven in de Noordelijke Nederlanden tussen 1550 en 1650, Leiden 1993; M. Spies, *Zoals de ouden zongen, lezen de jongen. Over de overgang van zang- naar leescultuur in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, [w:], *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*, red. W. van den Berg, J. Stouten, Groningen 1987, s. 89–109. O zjawisku kontrafaktury pisał L.P. Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*, Amsterdam 1991.



Il. 1. D.P. Pers, *Bellerophon...*, Willem van Beaumont, Amsterdam 1662. Universiteitsbibliotheek Utrecht, sygn. LB-KUN: RAR LMY PERS 1 CONV 1

paru dłuższych utworów poetyckich Heinsiusa) jako *Emblemata amatoria* (1608)²⁶. Pers działał także jako wydawca kolejnych starannie wydanych i bogato ilustrowanych śpiewników adresowanych do młodych odbiorców, takich jak *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieuight* [Ogród kwiatowy niderlandzkiej młodzieży] (1608 oraz 1610)²⁷. Pieśni oraz wiersze do *Den nieuwen lust-hof...* i *Den bloem-hof...* dostarczyli zarówno mało znani autorzy, jak i późniejsze sławy siedemnastowiecznej poezji niderlandzkiej. Wśród autorów był więc sam Heinsius, ale także młodzi twórcy, podówczas

²⁶ [D. Heinsius], *Emblemata amatoria*, D. Pietersz Pers, Amsterdam 1608.

²⁷ *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieuight*, D. Pietersz Pers, Amsterdam 1608.

dwudziestokilkuletni Pieter Corneliszoon Hooft i Gerbrand Adriaanszoon Bredero. Poeci ci cieszyli się zaufaniem Persa najprawdopodobniej dlatego, że potrafili dotrzeć ze swoimi wierszami do rówieśników będących zarazem potencjalnymi nabywcami tych śpiewników. Udział Hoofta, Bredero oraz innych literatów z kręgu amsterdamskich izb retoryki De Eglantier [Kwiat dzikiej róży] i Het Wit Lavendel [Biały kwiat lawendy] zapewniał zatem opłacalność całego przedsięwzięcia wydawniczego.

Modelowym niemal przykładem współbrzmienia zbiorów emblematów i śpiewników, jakie zaistniało około 1610 roku, był wydany anonimowo przez Hoofta w oficynie Willema Janszoon Blaeua trójjęzyczny zbiór *Emblemata amatoria. Afbeeldinghen van minne. Emblemes d'amour* (1611)²⁸. Tytuł był ewidentnie zbieżny z drugą nazwą zbioru Heinsiusa oraz z wydanym w Antwerpii przez uchodźcę z Lejdy Otto Vaeniusa tomem *Amorum emblemata...* (1609)²⁹. Świadczyło to, że Hooft (a wraz z nim niewątpliwie także Blaeu) starał się ulokować tę nową publikację na polu literackim zdominowanym przez uznanych twórców emblematów miłosnych.

Emblemata amatoria otwierała obszerna przedmowa skierowana do młodzieży niderlandzkiej (*Voorreden tot de ieuucht*). Była ona w istocie poematem narracyjnym o tematyce mitologiczno-arkadyjskiej. Utrzymana w podobnej konwencji jak *Aen de Ioncvrouwen van Hollandt* Heinsiusa, została rozbudowana o dalsze elementy, takie jak dialog pomiędzy Kupidynem (Min) a Wenus, czy też zaskakujące ujawnienie postaci autora emblematów jako jednego z uczestników fikcyjnej fabuły tegoż poematu. Z przedmowy czytelnik mógł dowiedzieć się o praktycznych korzyściach płynących ze zgłębiania emblematów o miłości, a mianowicie tego, że wiedza o psychologii zakochania jest niezbędna do osiągnięcia szczęścia w przyszłym związku. Przesłanie to stanowiło pewną legitymizację treści emblematów i poezji (w tym pieśni), a także, niewątpliwie, było dodatkową zachętą do nabycia tej publikacji, która w 1618 roku doczekała się drugiego wydania, również nakładem Willema Janszoon Blaeua.

W *Emblemata amatoria* Hooft i Blaeu udoskonaliли schemat zapoczątkowany przez *Quaeris...* i *Den nieuwen lust-hof...*, oferując czytelnikowi publikację obejmującą zbiór emblematów i śpiewnik. *Emblemata amato-*

²⁸ [P.C. Hooft], *Emblemata amatoria. Afbeeldinghen van minne. Emblemes d'amour*, Willem Iansz [Blaeu], [Amsterdam] 1611.

²⁹ O. Vaenius, *Amorum emblemata...*, Prostant apud Hieronymum Verdussen, Antverpia 1608.

ria Hoofta rozpoczynały się serią trzydziestu emblematów miłosnych, po której następowała niemal równa objętością seria około czterdziestu pięciu utworów (pieśni i sonetów) utrzymanych w konwencji petrarkizmu, dworskiego konceptyzmu oraz sielankowo-mitologicznej poezji niderlandzkich humanistów. W obrębie tego drugiego działu istniał regularny porządek, tak iż po każdych dwu pieśniach zamieszczony był jeden sonet. Łącznie na utwory przeznaczone do śpiewania przypadało aż 66 procent objętości tej części zbioru uważanego w całości za emblematyczny. Na czterdzieści pięć krótszych utworów trzydzieści było oznaczonych jako pieśń (*liedt* albo *sang*), a przy ich tytułach pojawiały się „głosy” jako oznaczenie melodii, do której ułożono kontrafakt (*op de wijse*). Na końcu *Emblemata amatoria*, wzorem *Quaeris...*, dołączono parę utworów, które charakterem znacznie odbiegały od zawartości poprzednich działów. Były to *Mommerij* (krótkie alegoryczne przedstawienia sceniczne) oraz *Velddeuntjens* (cykl pieśni arka-dyjskich), a w drugim wydaniu z 1618 roku także *Brief van Menelaus aen Helena* [List Menelausa do Heleny]. Ten ostatni należał do gatunku tak zwanych *heldinnenbrieven*, listów wzorowanych na *Heroidach* Owidiusza³⁰.

Emblematyczne śpiewniki: następcy Hoofta i Blaeua

Czy koncepcja dwudzielnego zbioru emblematów i śpiewnika, zapoczątkowana przez księgarza Jana Matthijsza i drukarza Persa, a rozwinięta przez Hoofta i Blaeua znalazła kontynuatorów? Okazuje się, że tak, a wyraźny szczyt popularności tej konwencji wydawniczej przypadł na okres 1610–1620. Już dwa lata po pierwszym wydaniu *Emblemata amatoria* Hoofta, w 1613 roku, ukazał się w Amsterdamie połączony zbiór emblematów i pieśni *Cupido's lusthof...* Został on wydany nakładem Jana Evertsz Cloppenburgha, autorem natomiast był poeta używający dewizy *Uit levender Jonste* [Z żywego daru]³¹. Tożsamość autora *Cupido's lusthof...* udało się ustalić: był nim Gerrit Hendrik van Breughel, członek brabanckiej izby

³⁰ Por. K. Porteman, M.B. Smits-Veldt, *op. cit.*, s. 210.

³¹ [G.H. van Breughel], *Cupido's lusthof ende der amoureuse boogaert beplant ende verciert meet 22. schoone copere figuren ende vele nieuwe amoureuse liedekes baladen ende sonnetten desgelickx te voren noyt inden druck geweest ofte gesien zyn gecomponeert door een wt levender ionst*, Jan Evertsz, Cloppenburch (II), [Amsterdam 1613].

retoryki Het Wit Lavendel [Biały kwiat lawendy] w Amsterdamie. *Cupido's lusthof*... utworzony był w konwencji ogrodu „obsadzonego” różnorakimi utworami. Jak podano na karcie tytułowej, oprócz „22. Schoone Copere figuren” („dwudziestu dwóch pięknych miedziorytów”), czyli ilustracji pełniących funkcję ikonów, *Cupido's lusthof*... zawierał także „vele nieuwe amoureuse liedekes baladen ende sonnetten desgelickx te voren noyt inden druck geweest ofte gesien zyn” („wiele nowych pieśni, ballad i sonetów miłosnych, jakie nigdy wcześniej nie ukazały się drukiem”).

Za przykład organizacji treści w zbiorze van Breughla może posłużyć jeden z owych dwudziestu dwu emblematów, zainspirowany być może kulturą dawnej Rzeczypospolitej: „Den pool die vrijt sijn helft op trou die hij verkiest tot echte vrou” („Polak w wierności stara się o rękę swej połowicy, prawdziwie wybiera ją na małżonkę”) (il. 2). *Pictura* przedstawiała mężczyznę w stroju polskim z szablą, prowadzącego za rękę kobietę. W *subscriptio*, rozpoczynającym się od wariacji na temat „Polak, Węgier – dwa bratanki”, Polak stwierdzał przywiązanie do wierności, uczciwości i jednoznaczności:

Een yeder me in *Lieffden* dool
 Soo wel den *Onger* als den *Pool*
 Archwanicheyt wert dick ghetoont
 Tvoortnemen quat hemselven loont
 Want oft een *Minnaer* *Minnen* wou
 Zijn *Lieff*, doch maer de helft op trou
 Sulcx tooghen sou t'liefdragent hert
 Dat dit niet reyn bevonden wert
 En waer hy meende tgaen heel wis
 Dat conde vallen weder mis
 Dus doen ick niet soo ick dat meen
 Het wert my selfs een blauwe scheen³².

[Każdy człowiek błądzi w miłości, czy to Polak, czy Węgier. Podejrzliwość (tutaj: dwulicowe postępowanie) często wychodzi na jaw; takie zamiary złe przynoszą skutki; jeżeli kochający wyzna miłość swej ukochanej, ale zaledwie w połowie wierność jej okaże, to miłującemu sercu ta sprawa nieczystą się wyda, natomiast ów kochający, choć mniema, że sprytnie postąpił, nie zajdzie daleko. Tak zatem nie czynię, bo [w przeciwnym razie] jak uważam, dostałbym czarną polewkę].

³² *Ibidem*, s. 120.



Il. 2. G.H. van Breughel, *Cupido's lusthof*..., Jan Evertsz Cloppenburch (II), [Amsterdam 1613], s. 120.
 Koninklijke Bibliotheek (Den Haag), sygn. 843 B 24

Do tak sporządzonego emblematu, podobnie jak do pozostałych, van Breughel dołączył cztery pieśni miłosne z podanymi melodiami zareklamowane jako „nowe” (*Nieu Amouereus Liedeken*), balladę oraz *Tsamen ghesangh* (pieśń na dwa głosy w konwencji dialogu zakochanych), nawiązujące tematycznie do problematyki wierności i szczerości.

Van Breughel tworzył lirykę bliższą poetyce niderlandzkich „retorów” (*rederijkers*) niż Hooft, przez co na kartach *Cupido's lusthof*.. zagościło więcej staromodnych *rondelen* i *refreinen* aniżeli w *Emblemata amatoria*. Nie zmienia to faktu, że podobnie jak uczynili to Hooft i Blaeu, także van Breughel, sam bądź wspólnie z wydawcą Janem Evertsz Cloppenburghiem, uznał za celowe, aby emblematy ściśle powiązać z pieśniami w obrębie jednej publikacji.

Innym wydawnictwem z tego okresu, w którym nastąpiło analogiczne połączenie emblematów i pieśni, był przypisywany Zachariasowi Heynsowi tomik *Jeucht spieghel* [Zwierciadło [dla] młodzieży] z 1610 roku³³, a zwłaszcza jego rozszerzona wersja wydana prawdopodobnie w 1617 roku przez niezidentyfikowanych autorów, być może w Arnhem, pod tytułem *Nieuwen jeucht spieghel* [Nowe zwierciadło [dla] młodzieży]³⁴. Tomik ten obok moralizujących emblematów zawierał także liczne pieśni (po części zapożyczone z *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieucht*), wierszowane dialogi oraz „retoryczne” *rondelen* i *refreinen*³⁵. Także ryciny (między innymi autorstwa Crispijna van der Passe) pochodziły z innych wydawanych równocześnie zbiorów emblematów. Genezy *Jeucht spieghel* należy szukać przypuszczalnie w kręgu niemieckich drukowanych sztambuchów (*alba amicorum*), które pojawiły się na przełomie XVI i XVII wieku w odpowiedzi na modę, jaką było prowadzenie takich rękopiśmiennych ksiąg pamiętkowych przez studentów, uczonych, szlachtę i przedstawicieli wolnych zawodów. Z czasem jako *alba amicorum* zaczęły służyć w krajach niemieckich (a także na pograniczu z Niderlandami) zbiory emblematycznych rycin rozmieszczonych w taki sposób, że czytelnicy mogli je uzupełniać o własne wpisy. Można zatem domniemywać, jak czyni to niderlandzki badacz Hubert Meeus, że *Jeucht spieghel* funkcjonował jako takie właśnie emblematyczne *album amicorum*, którego układ został powielony w ko-

³³ [Z. Heyns], *Jeucht spieghel*, [b.d., b.m.], 1610.

³⁴ [Z. Heyns], *Nieuwen jeucht spieghel*, [b.d., b.m., 1617?]. Zob. H. Meeus, *In dees spieghel sal de domme jeucht met vrecht leeren*, „De zeventiende eeuw” 1991, nr 7, s. 132.

³⁵ *Ibidem*, s. 131.

lejnej wersji (jako *Nieuwen jeucht spiegel*). Pod wpływem już wtedy obowiązującej niderlandzkiej konwencji wydawniczej nowo powstała edycja została zagęszczona przez dodanie licznych pieśni, czego nie było w porównywalnych niemieckich wydawnictwach. Wydzwięk *subscriptio* pod emblematami został zamieniony na bardziej moralizujący. Było to w zgodzie ze stateczniejszym tonem niderlandzkich śpiewników i zbiorów emblematów o miłości przeznaczonych dla młodzieży³⁶. Podobną tendencję do wypuklenia przesłania moralnego, wynikającą, jak się często uważa, z przesłanek religijnych (kalwinizm), ale także czerpiącą z niderlandzkiego dziedzictwa chrześcijańskiego humanizmu (zwłaszcza dzieł Erazma), zaobserwować można u Jacoba Catsa, na przykład w tomie emblematycznym *Silenus Alcibiadis, sive Proteus...* (1618)³⁷, czy też w zbiorze poematów o obowiązkach małżeńskich *Houwelick...* (1625)³⁸.

Choć moda na śpiewniki połączone ze zbiorami emblematów powoli zaczęła gasnąć około 1620 roku, nie zanikła całkowicie. „Multimedialną” treść łączącą emblematy i pieśni stwierdzić możemy także u Dircka Pietersza Persa w zbiorze *Bellerophon of Lust tot Wysheyd...* [Bellerofont, czyli uprag-

³⁶ *Ibidem*, s. 136–139.

³⁷ J. Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus: vitae humanae ideam, emblemate trifariam variato, oculis subijciens*, ex officina typographica Johannis Hellenij, Middelburgi 1618.

³⁸ Idem, *Houwelick, Dat is de gansche gelegentheyt des echten staets*, J.P. vande Venne, Middelburg 1625. Przełożenie oddziaływania moralności religijnej, między innymi kalwińskiej, na tematykę siedemnastowiecznej literatury niderlandzkiej jest tematem tak obszernym, że wymaga osobnego opracowania. Van Breughel oraz Heyns byli imigrantami z południowych Niderlandów, należeli zatem do grupy, z której wywodziło się wielu praktykujących kalwinistów (członków Kościoła reformowanego), ale także między innymi anabaptyści (na przykład van den Vondel). Członkiem Kościoła reformowanego (jego frakcji „kontraremonstranckiej”) był Cats; do tej samej frakcji (przy wszystkich cechach, jakie odróżniają jego twórczość od Catsa) należał Jan van der Veen. Spory religijne w obrębie Kościoła reformowanego, zwłaszcza od pierwszych lat XVII wieku, sprawiły, iż kalwinizm nie był zjawiskiem jednorodnym. Gdy nałożymy na to fakt, że do pierwszej połowy XVII wieku religia reformowana nie była jeszcze szeroko rozpowszechniona w pluralistycznym społeczeństwie siedemnastowiecznych Niderlandów, to trudno dopatrywać się w kalwinizmie jedyne (bądź nawet dominujące) źródła inspiracji dla twórców literatury o wydzwięku moralizującym. Ogólnie o sytuacji religijno-politycznej w Niderlandach w pierwszej połowie XVII wieku por. na przykład A.Th. van Deursen, *Bavianen en slijkgeuzen*, Assen 1974; J. Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477–1806*, Oxford 1998, m.in. s. 361–398; M. Prak, *The Dutch Republic in the Seventeenth Century*, Cambridge 2005, s. 201–221. O twórczości Catsa por. na przykład *Inleiding*, [w:] J. Cats, *Sinne- en minnebeelden*, red. H. Luijten, t. 1–3, Den Haag 1996.

nienie mądrości...]³⁹. Trzon tego zbioru stanowiły trzydzieści dwa emblematy o tematyce zaczerpniętej z literatury antycznej i współczesnej humanistów niderlandzkich, ale niewątpliwym ukłonem w stronę obowiązującej konwencji wydawniczej było dodanie na końcu zestawu trzech pieśni autorów należących (jak można sądzić po charakterystycznych pseudonimach) do izb retoryki. *Bellerophon...* znalazł uznanie u odbiorców. Od 1614 do 1695 roku ukazało się łącznie aż trzynaście wydań tego niezwykle popularnego zbioru emblematów⁴⁰. Dwudzielną budowę miał też poczytny zbiór emblematów oparty na motywach zaczerpniętych z życia codziennego, *Sinnepoppen* Roemera Visschera (1614). Po części emblematycznej drugą połowę tomu stanowiła obszerna kolekcja wcześniej wydanych fraszek i poematów satyrycznych *Roemers Brabbeling, Oft ghenoeghelicke boerden*⁴¹.

Równie chętnie czytany w siedemnastowiecznej Holandii był moralizujący zbiór emblematów pochodzącego z Deventer poety Jana van der Veena, *Zinne-beelden, oft Adams appel...* [Emblematy, czyli jabłko Adama...] wydany w Amsterdamie w 1642 roku⁴². Już na karcie tytułowej van der Veen ogłaszał, że jego zbiór zawiera oprócz emblematów także „oude ende nieuwe ongemeene Bruydt-lofs ende Zege-zangen” („stare i nowe niezwykle pieśni weselne i tryumfalne”). Jednoś treści okazała się znowu ważniejszym czynnikiem niż różnice gatunkowe. Utwory te zostały wydane wcześniej oddzielnie jako *Over-zeesche zege en bruylofs-zangen* [Zamorskie pieśni tryumfalne i weselne] (1637), ale nic nie stało na przeszkodzie, aby je wznowić, tym razem w połączeniu z satyrycznymi i moralizującymi emblematami. Van der Veen podejmował aktualną tematykę polityczną i obyczajową z przeznaczeniem dla odbiorców ze stanu mieszczańskiego: drobnych kupców, sklepikarzy, rzemieślników. Jego emblematy cieszyły się poczytnością prawdopodobnie także ze względu na ich różnorodność. Do każdego emblematu, wyposażonego w klasyczne *motto* (po niderlandzku i francusku), *pictura* i *subscriptio*, dołączono bowiem dodatkowo pieśń (z obowiązkowym głosem – *stemme*) oraz sonet. Przykładem może być

³⁹ D.P. Pers, *Bellerophon of lust tot wysheyd. Begrijpende Veel zeedighe, stichtelijcke en leerlijcke Sinne-beelden met haere verklaringhen*, Dirck Pietersz Pers, Amsterdam 1614.

⁴⁰ N. Veldhorst, *op. cit.*, s. 39.

⁴¹ R. Visscher, *Sinnepoppen*, Willem Jansz, Amsterdam 1614.

⁴² J. van der Veen, *Zinne-beelden, oft Adams appel, Verciert met seer aerdtige Const-Platen Mitsgaders Syne oude ende nieuwe ongemeene Bruydt-lofs ende Zege-zangen*, Everhard Cloppenburgh, Amsterdam 1642. Słowo *zinnebeeld* („znaczący obraz”) to niderlandzki ekwiwalent łacińskiego *emblemata*.



Il. 3. J. van der Veen, *Zinne-beelden, oft Adams appel...*, Everhard Cloppenburg, Amsterdam 1642, s. 6. Koninklijke Bibliotheek (Den Haag), sygn. 758 B 32

patriotyczny emblemat „Trouw vryicheyt aen vre, geen liefelyker paer / Is ooyt in Neder-landt gekoppelt aen malkaer” [Złącz wolność i pokój, nigdy milszej pary / Dotychczas w Niderlandach nie zaślubiono] (il. 3). Tutaj w emblemat wbudowana jest niejako pieśń traktująca o wyjątkowym charakterze niderlandzkiej wolności, z ciekawym nawiązaniem do znanego toposu protestanckiej Republiki Niderlandzkiej jako nowego Izraela⁴³.

Emblematy obok pieśni – taka kompozycja treści w publikacjach emblematycznych odpowiadała szczególnie zapotrzebowaniu na literaturę do wspólnego oglądania, czytania na głos i śpiewania. Jest to „pogranicze” pomiędzy gatunkami, które zasługuje na dalszą uwagę badaczy literatury (poezji i emblematyki), a także kultury muzycznej i historii społecznej siedemnastowiecznych Niderlandów⁴⁴.

⁴³ *Ibidem*, s. 6–9. Dla topiki protestanckiej Republiki Niderlandzkiej jako „nowego Izraela” zob. A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary testament w kulturze holenderskiej XVII w.*, Warszawa 2000.

⁴⁴ Nieocenionym zbiorem niderlandzkich emblematów, z którego w celach badawczych zaczerpnięto emblemat z *Cupido's lusthof...* opublikowany w niniejszym artykule, jest Emblem Project Utrecht: <http://emblems.let.uu.nl/> (dostęp: 03.07.2012).

Summary

This article intends to trace the evolution of the Dutch songbooks and emblem books from the mid-16th century till the mid-17th century, with special emphasis on the period between 1600 and 1620, when a cross-over genre comprising both songs (or other lyrical genres) and emblems, made its appearance. If during the mid-to-late 16th century both the emblem genre and the songbook genre manifested itself within a separate, clearly distinct publishing tradition, then from the onset of the 17th century the northern Netherlands witnessed the emergence of a new type of publication: richly illustrated emblem books which contained songs and other types of lyrical poetry. In this article I first present a brief outline of the two genres (emblem books and vernacular songbooks), mentioning their main exponents, the functional features of the publications and the main aspects of their reception, until creation of a cross-over genre in Amsterdam around the year 1600. The innovative publishing concept of a 'dual' songbook-emblem book pioneered by Amsterdam printers such as Dirck Pietersz Pers, was quickly adopted by other publishers, writers and editors. Books combining emblem imagery with songs became popular among young wealthy buyers among whom companionship went hand in hand with the enjoyment of various forms of oral literature. There were different functional approaches to the problem of combining emblemata with other genres, the most important of which are reviewed in this article. Some authors (e.g. Pieter Cornelisz Hooft) created a book comprising two symmetrical parts (emblems and songs or sonnets). Sometimes these parts were not symmetrical, but they nevertheless formed clearly distinct sections, for example in Roemer Visscher's *Sinnepoppen* or Dirck Pietersz Pers' *Bellerophon*. Other authors (e.g. Gerrit Hendrik van Breughel in *Cupido's lusthof* or Jan van der Veen in *Zinne-beelden*) placed the emblems at the beginning of each chapter of his book, where each of these chapters in itself comprised of a variety of lyrical genres, including songs. In this article the emblem genre is presented from the perspective of oral literature, pointing to the existence of a not yet entirely explored borderline area between emblems and song culture in the Northern Netherlands. Two examples of emblems from 'cross-over' books of songs and emblemata analyzed in detail in this article are Gerrit Hendrik van Breughel's emblem [18] from *Cupido's lusthof* ('Den Pool...'), on standards of courtly behavior in the Commonwealth of Poland, and Jan van der Veen's emblem [2] from *Zinne-beelden* ('Trouwt vryicheyt aen vre...') which deals with questions of war and peace in relation to the identity of the Dutch Republic.



RECENZJE I OMÓWIENIA





MAGDALENA KOMOROWSKA (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

SERIA „LUBELSKA BIBLIOTEKA STAROPOLSKA”

(t. 1: S. Klonowic, A. Trzeciecki i in., *Żale nagrobne na śmierć Jana Kochanowskiego*, oprac. R. Montusiewicz, Norbertinum, Lublin 2005, 94 s.; t. 2: P. Ciekliński, *Hymny na święta Panny Najświętszej*, oprac. R. Montusiewicz, Norbertinum, Lublin 2005, 57 s.; t. 3: J. Lubelczyk, *Pieśni, psalmy i wiersze polskie*, oprac. K. Meller, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, 78 s.; t. 4: B. Czarliński, S. Giżycki, *Książę Janusz Wiśniowiecki (1598–1636) w lubelskich kazaniach pogrzebowych*, oprac. M. Kuran, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, 117 s.; t. 5: S. Twardowski, *Satyr na twarz Rzeczypospolitej w roku 1640*, oprac. S. Baczewski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, 105 s.; t. 6: M. Bembus, *Kometa, to jest pogróżka z nieba na postrach, przestrozę i upomnienie ludzkie*, oprac. S. Baczewski, A. Nowicka-Struska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, 118 s.; t. 7: J. Lubelczyk, *Wirtdarz krześcijański pięknie przyprawiony*, oprac. K. Meller, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, 105 s.; t. 8: A. Kochanowski, *Kazania lubelskie*, oprac. A. Nowicka-Struska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, 117 s.)

W ubiegłym roku ukazał się ósmy już, zawierający naukowo opracowane wydanie *Kazań lubelskich* Andrzeja Kochanowskiego, tom „Lubelskiej Biblioteki Staropolskiej”. Celem tej zapoczątkowanej w 2004 roku i szybko rozwijającej się serii jest przybliżenie różnorodnej i bogatej, a często nieznannej dziś literatury „powstałej na obszarze historycznej Ziemi Lubelskiej od XVI do połowy XVIII wieku” (t. 1, s. 5). Serię otworzyły dwa wydane nakładem wydawnictwa Norbertinum tomy w opracowaniu Ryszarda Montusiewicza: *Żale nagrobne na śmierć Jana Kochanowskiego* (t. 1) i *Hymny na święta Panny Naświętszej* autorstwa Piotra Cieklińskiego, poety związanego

ze środowiskiem kanclerza Jana Zamojskiego (t. 2). W 2007 roku, już pod szyldem Wydawnictwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ukazały się trzy następne tomy: *Pieśni, psalmy i wiersze polskie* Jakuba Lubelczyka w wyborze i opracowaniu Katarzyny Meller (t. 3); tomik *Księżę Janusz Wiśniowiecki (1596–1636) w lubelskich kazaniach pogrzebowych*, zawierający kazania Bonawentury Czarlińskiego i Marcina Czarnockiego wydane przez Michała Kurana (t. 4); oraz *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* Samuela Twardowskiego w edycji Sławomira Baczewskiego (t. 5). W roku 2009 seria powiększyła się o kaznodziejską w charakterze *Kometę, to jest pogróżkę z nieba* Mateusza Bembusa w opracowaniu Sławomira Baczewskiego i Anny Nowickiej-Struskiej (t. 6) oraz *Wirydarz krześcijański* wraz z *Apołteką Ducha świętego* Jakuba Lubelczyka wydane przez Katarzynę Meller (t. 7). W 2010 roku ukazał się ostatni z dotychczasowych tomów – wspomniane już *Kazania lubelskie* karmelity Andrzeja Kochanowskiego opracowane przez Annę Nowicką-Struską (t. 8). Szczególnie cenną inicjatywą są właśnie wydania kaznodziejskich utworów okolicznościowych, bowiem naukowe edycje tekstów tego rodzaju, pomimo ich niezaprzeczalnych walorów artystycznych i źródłowych, ciągle jeszcze są rzadkością.

Czytelnik sięgający po tomiki lubelskiej serii znajdzie w nich utwory poprzedzone historycznoliterackim wstępem i opatrzone niezbędnym komentarzem językowym (którego część stanowią słowniki trudniejszych wyrazów staropolskich) oraz historycznym. Charakter opracowań jest zasadniczo popularnonaukowy, ale znalazły się wśród nich także naukowe wydania krytyczne (*Wirydarz krześcijański* Twardowskiego i *Żale nagrobne na śmierć Jana Kochanowskiego*).

Jak wynika z not edytorskich, punktem wyjścia przy ustalaniu zasad transkrypcji były reguły zaproponowane dla wydań popularnonaukowych (typu B) przez autorów *Zasad wydawania tekstów staropolskich* (oprac. K. Górski i in., Wrocław 1955), choć w przypadku niektórych tomów nie jest to oczywiste, ponieważ w notach edytorskich pojawiły się tylko odwołania do bliżej nieokreślonych „ogólnie przyjętych” reguł transkrypcyjnych (t. 6, s. 110; t. 8, s. 23). Komentarz dotyczący ewentualnych odstępstw od wspomnianych zasad, a także szczegółowych rozwiązań zastosowanych podczas przygotowania poszczególnych tomów pozostawia w większości przypadków pewien niedosyt, choć można to tłumaczyć popularnonaukowym charakterem serii.

Realizacja transkrypcyjnych postulatów w poszczególnych tomach jest różna. Obok edycji przygotowanych z dużą starannością, jak opracowane

przez Michała Kurana kazania pogrzebowe ku czci księcia Janusza Wiśniowieckiego, pojawiają się i takie, które wymagałyby pewnych poprawek (także ponownej korekty). Na przykład w *Komecie* Mateusza Bembusa uwagę zwracają nie zawsze potrzebne koniektury. Na stronie 86 czytamy: „Jedenasty grzech jest nieznośne a głosem wielkim w nieba wołające ubogich poddanych <szkody>, które od panów własnych cierpią bezprawie i krzywdy”. Uzupełnienie wydawców trzeba w tym miejscu uznać za nietrafne, gdyż podmiotem zdania głównego jest „bezprawie”, określone za pomocą niecodziennie umiejscowionego zdania przydawkowego „które od panów własnych cierpią”. Niepotrzebnej koniektury dokonano także na stronie 40: „żaden mądry chyba <nie> dla pływania po wodzie okrętu nie zwykł budować”, zamiast uwypuklić sens za pomocą przecinków: „żaden mądry, chyba dla pływania po wodzie, okrętu nie zwykł budować. Zbędna jest także poprawka wydawców na stronie 52: „Aza <nie> raz bywają zimne lata, [...] że się i zboża prze niedostatek ciepła ledwie dostać mogą?”. Z kolei w *Kazaniach lubelskich* Andrzeja Kochanowskiego pojawiają się pomyłki wynikające, jak się wydaje, z niepoprawienia oczywistych błędów druku (na przykład na stronie 71 czytamy: „A sam Wielmożny małżonek dziękuje za takie jego duszy obmyślane subsydia: za taka liczbę mszej świętych, za te wielkim sumptem odprawiona pogrzebna pompę”, zamiast: „za taką liczbę, za [...] odprawioną pogrzebną pompę”).

Jak się wydaje, szczególnie trudność sprawiła edytorom transkrypcja interpunkcji (co potwierdzają wskazane powyżej mylne koniektury w *Komecie*), bo też jest to jedno z najtrudniejszych zadań dla wydawcy, zwłaszcza podejmującego trud edycji zabytków staropolskiej prozy. W omawianej serii edytorskie komentarze na temat przestankowania są nieliczne, trzeba się więc domyślać, że interpunkcja, zgodnie z zaleceniami *Zasad wydawania tekstów staropolskich*, została zmodernizowana. Dodajmy jednak, że w większości przypadków modernizacja ta nie jest konsekwentna ani pełna. Ponieważ edytorzy nie poczynili w tej kwestii bardziej szczegółowych wyjaśnień, nie sposób odgadnąć, czy ów brak konsekwencji to zabieg świadomy, czy też wynik niedostatecznej pieczołowitości (dotyczy to zwłaszcza *Komety* i *Kazań lubelskich*, których wydawcy twierdzą, że dokonali modernizacji interpunkcji, choć rozmieszczenie znaków przestankowych w wielu miejscach odbiega od współczesnej normy). Bardziej rozbudowany komentarz w sprawie przestankowania zamieścił jedynie Michał Kuran w swojej edycji kazań pogrzebowych ku czci księcia Janusza Wiśniowieckiego, zwracając uwagę na konieczność zachowania retorycznych właści-

wości staropolskiej prozy. W swoim opracowaniu zadeklarował dążenie do tego, by „nie zacierać struktury dawnej wypowiedzi poprzez sztuczne dzielenie wieloelementowych konstrukcji zdaniowych zbudowanych przy użyciu stylu nizanego” i jednocześnie, by unikać „sytuacji, w których zachowanie staropolskiej dystrybucji znaków utrudniałoby odbiór tekstu współczesnemu czytelnikowi” (s. 101). Oba te dążenia zostały zrealizowane.

Szkoda, że redakcja serii nie pokusiła się o sformułowanie jednolitych reguł opracowania tekstu, co ułatwiłoby, być może, utrzymanie jednako-owego poziomu edycji. Seria niewątpliwie zyskałaby także na wprowadzeniu jednolitej kompozycji tomów. W dotychczasowych edycjach stałego miejsca nie ma komentarz językowy, który raz pojawia się w formie przypisów pod tekstem, a innym razem przyjmuje postać słownika, przy czym zdarza się, że ten ostatni po prostu powiela wyrazy skomentowane w przypisach (*Kometa* i *Kazania lubelskie*). Podobnie objaśnienia dotyczące realiów historycznych i trudniejszych fragmentów tekstu czasem znajdują się na dole strony, a czasem na końcu tomu; różnie umieszczana jest także nota edytorska. Uwagę zwraca też brak informacji o autorze opracowania na karcie tytułowej każdego tomu: o tym, że *Pieśni, psalmy i wiersze polskie* Lubelczyka opracowała Katarzyna Meller, dowiadujemy się dopiero z noty na czwartej stronie okładki następnego tomu serii; w przypadku *Satyra na twarz Rzeczypospolitej* Twardowskiego i kazań pogrzebowych ku czci księcia Janusza Wiśniowieckiego z wydawcą trzeba utożsamiać autora wstępu, co ostatecznie potwierdzają dopiero noty okładkowe następnych tomów.

Pomimo tych usterek, występujących, co trzeba podkreślić, tylko w niektórych tomach, „Lubelska Biblioteka Staropolska” jako przedsięwzięcie edytorskie zasługuje na uznanie. Przybliżając różnego rodzaju i różnej rangi zabytki literatury doby staropolskiej, zwraca uwagę na często dotychczas pomijane elementy literackiego pejzażu tej epoki. Omawiana seria, podobnie jak warszawska „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej Okresu Renesansu i Baroku”, przynosi przede wszystkim drobne utwory związane z konkretnym momentem historycznym, równocześnie jednak, przez ograniczenie zasięgu terytorialnego przedstawianych tekstów, pozwala dostrzec rzeczywiste bogactwo życia kulturalnego Lubelszczyzny. Pozostaje wyrazić nadzieję, że również następne lata przyniosą nowe edycje.

JUSTYNA KILIAŃCZYK-ZIĘBA (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

MARIAN MALICKI, *REPERTUAR WYDAWNICZY DRUKARNI FRANCISZKA CEZAREGO STARSZEGO, 1616–1651. CZĘŚĆ 1: BIBLIOGRAFIA DRUKÓW FRANCISZKA CEZAREGO STARSZEGO, 1616–1651, KRAKÓW, KSIĘGARNIA AKADEMICKA 2010 („BIBLIOTHECA IAGELLONICA. FONTES ET STUDIA”, T. 17), 800 S.*

Franciszek Cezary starszy, wymieniany czasem obok Andrzeja Piotrkowczyka, uważany jest za najwybitniejszego drukarza w Rzeczypospolitej pierwszej połowy XVII wieku. Wyrazy uznania dla dokonań krakowskiego impresora formułowali już uczeni dziewiętnastowieczni, a potwierdzały je (mające charakter przyczynków) badania następnych pokoleń historyków literatury, książki i kultury. Najpełniejsze dotąd opracowanie dziejów dorobku Cezarego i jego drukarni stanowiły hasła poświęcone Franciszkowi starszemu i zapoczątkowanej przez niego dynastii drukarzy, które Krystyna Korotajowa opublikowała w *Drukarzach dawnej Polski*. Opracowania te, choć przynoszą wiele ważnych ustaleń bio- i bibliograficznych, stanowiąc obowiązkowy punkt wyjścia i odniesienia dalszych badań, mają jednak charakter tekstów skrojonych na potrzeby encyklopedycznej publikacji. Jak wielu drukarzy dawnej Rzeczypospolitej powszechnie chwalony za swe osiągnięcia Cezary długo czekał na badaczy, którzy podjęliby pogłębione studia nad jego biografią, pracami translatorskimi i redakcyjnymi, wreszcie – dorobkiem krakowskiej oficyny. Jak niewielu naszych impresorów – w osobie Mariana Malickiego szczęśliwie znalazł swego monografistę.

Bibliografia druków Franciszka Cezarego starszego, 1616–1651 to pierwsza z dwóch planowanych części opracowania poświęconego działalności wydawniczej krakowskiego typografa: spis publikacji podpisanych jego nazwiskiem i anonimów drukarskich zidentyfikowanych dzięki metodzie typograficznej, tytułów dziś dostępnych w bibliotekach oraz takich, o których wiadomość przechowali dla nas dawni bibliografowie. Choć dotąd wielkość produkcji Cezarego szacowano na około 650 pozycji, do rąk czytelników trafia spis 773 druków, a z uwag poczynionych we wstępie do bibliografii można domyślać się, że inne jeszcze edycje (jak *Światowa Roskosz* Hieronima Morsztyna z 1624 roku w egzemplarzu Biblioteki Kórnickiej) zostaną być może w toku dalszych prac przysądzone oficynie Franciszka starszego. Badania Mariana Malickiego „pomnożyły” więc dorobek Cezarego o niemal 13 procent, co oczywiście nie byłoby możliwe bez imponującej, szeroko zakrojonej i prowadzonej z wyteżoną uwagą kwerendy.

Jej wynikiem są także same opisy bibliograficzne – skonstruowane z rozmysłem, sporządzone z troską o każdy szczegół, który może okazać się ważny dla historyków dawnej książki, bibliotekarzy, filologów-edytorów. Po skróconym odpisie tytułu znajduje się odpis strony tytułowej z określeniem rodzaju pism, ich barwy, a nawet typów stosowanych przez drukarza ramek (odpowiednie wykazy stanowią ważną część opracowania). Pod hasłem „Treść” – detaliczny opis zawartości druku, na który składa się rejestracja elementów współtworzących ramę wydawniczą oraz przedstawienie treści dzieła z podziałem na księgi, rozdziały, utwory różnych autorów. W opisach, które można było sporządzić z autopsji – określenie objętości druków oraz odnotowanie pomyłek w paginacji czy foliacji, zmian w żywej paginie, nieprawidłowości w sygnowaniu składek i położenie sygnatur w wybranych składkach. Na koniec – cytaty bibliograficzne (Estreicher i katalogi bibliotek, ale także monografie pisarzy czy bibliografie poszczególnych rodzajów piśmiennictwa) i wykaz egzemplarzy każdej edycji, przy czym uwzględniono zarówno te zachowane do dziś (dodając informacje o defektach, a czasem istotnych cechach nabytych poszczególnych kopii), jak i egzemplarze zatracone, a przechowywane niegdyś na przykład w kolekcjach warszawskich. Krótko mówiąc, autor bibliografii starał się uwzględnić w opisach wszystko, co może pomóc w odróżnieniu odmian typograficznych wydań i wariantów oraz umożliwić tak rozmaite (choć powiązane wzajemnie) czynności, jak precyzyjne określenie wielkości produkcji oficyny, analiza procesu wydawniczego, wybór podstawy wydania dawnego tekstu czy identyfikacja katalogowa-

nych starych druków, zwłaszcza kopii zdefektowanych lub anonimowych typograficznie.

Bibliografię ułożono w porządku chronologicznym, co umożliwia ogląd produkcji Cezarego podczas ponad trzech dekad funkcjonowania oficyny: ile tytułów, o jakiej objętości, w jakich językach i czyjego autorstwa przynosiły kolejne lata. Chronologiczny układ, w polskiej tradycji zadomowiony choćby dzięki zeszytom „Polonia Typographica seculi sedecimi”, nie zawsze jednak się sprawdza. Dlatego Marian Malicki (na przykład dla wygody tych, którzy chcieliby wiedzieć, ile dzieł poszczególnych autorów wytłoczył Franciszek starszy) zamieścił w publikacji także alfabetyczny spis druków Cezarego. Wykaz ów jest tylko jednym z kilku dodatkowych zestawień, które towarzyszą bibliografii i do których czytelnik może się odwoływać, korzystając z niej. Spis publikacji oficyny poprzedza jeszcze tabela sporządzona na wzór zestawień znanych z *Drukarzy dawnej Polski*; autor opracowania pokazuje tutaj wielkość, dynamikę i zróżnicowanie językowe produkcji Cezarego w kolejnych latach. Dalej znajdujemy zestawienia pism tekstowych, z podaną, wedle tradycji Haeblerowskiej, wysokością 20 wierszy, choć dla większej precyzji dodano jeszcze „najmniejszą liczbę wierszy i ich wysokość, możliwą do zmierzenia w drukach F. Cezarego” (s. 45). Na następnych stronach możemy sprawdzić, w jakich latach zidentyfikowane przez badacza poszczególne odmiany pism były w drukarni używane, a zespół ilustracji na końcu tomu pokazuje teksty złożone siedemnastoma spośród nich. Tutaj także znajdujemy zestawienie części winiet, listew i inicjałów z zasobów oficyny.

Całość poprzedza wstęp, w którym Marian Malicki po przedstawieniu celów swej pracy i swoich zamierzeń badawczych, omawia „życie i sprawy” Cezarego. Wbrew skromnym zapewnieniom autora nie jest to jednak „zreferowanie ustaleń poprzedników” (s. 8), ale próba skonfrontowania ustaleń biografów Cezarego (zwłaszcza przywołanych w pracy Krystyny Korotajowej) z informacjami, które wyczytać można z druków Franciszka starszego. Obok dokumentów archiwalnych źródłem wiedzy nie tylko o książce, ale i o jej wytwórcy, staje się sama książka. W drugim rozdziale wstępu Marian Malicki przedstawia repertuar wydawniczy oficyny Cezarego. Ta część pracy pokazuje korzyści, które mogą płynąć ze studiów nad materiałem zgromadzonym w bibliografii, i daje przedsmak analiz, których czytelnik może się spodziewać w drugiej części opracowania – autor stale zastrzega się bowiem, że jego monografia bibliograficzna to tylko pierwsza część dzieła poświęconego Cezaremu, w drugiej otrzymamy szczegółowe omówienie

repertuaru wydawniczego Franciszka starszego. Nie ma tu żadnych ogólników, ale konkretne dane liczbowe dotyczące dynamiki i wielkości produkcji (w porównaniu z osiągnięciami konkurencji), przynależności stanowej, zawodowej, narodowej autorów oficyny, tematyki i charakteru publikacji wychodzących spod pras Cezarego. Przed *Zasadami opisu*, w których autor tłumaczy metodologię swojej bibliograficznej pracy, znajdujemy jeszcze *Szkic do charakterystyki zasobu typograficznego*. Marian Malicki obiecuje, że szczegółowa analiza pism i innych elementów zasobu typograficznego krakowskiej drukarni wkrótce trafi do rąk czytelników.

Czytelnik, który bierze do ręki *Bibliografię druków Franciszka Cezarego*, nie ma wątpliwości, że obcuje z owocem wielu lat z pasją prowadzonej pracy badawczej. Uderza akrybia autora opracowania, jego skrupulatność w zbieraniu danych, ostrożność w formułowaniu wniosków. *Bibliografia* każe przypuszczać, że doświadczenia badacza, który z dawną książką blisko obcuje od dziesięcioleci, także – jako zaprawiony w bojach współautor katalogów starych druków Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie i Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel – nie prowokują go do nonszalancji, ale skłaniają do szacunku tak wobec samej materii, jak i przyszłego czytelnika, użytkownika opracowania. Konstrukcję i zawartość *Bibliografii* pomyślano tak, by książka ta zaspokajała potrzeby badaczy rozmaitych specjalności, zakorzenionych w odmiennych dyscyplinach, dysponujących niejednorodnym warsztatem badawczym. Niektóre z tych potrzeb niełatwo odgadnąć, a tym ciężiej uczynić im zadość – pracując dziś. Sądzę, że autorowi monografii bibliograficznej Franciszka Cezarego nadzwyczajnie udało się ta trudna sztuka, a z jego pracy korzystać będą pokolenia uczonych zainteresowanych różnymi dziedzinami życia umysłowego i kulturalnego „srebrnego wieku”.

JUSTYNA KILIAŃCZYK-ZIĘBA (Uniwersytet Jagielloński, Kraków),
JAKUB NIEDŹWIEDŹ (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

COMPANION TO EMBLEM STUDIES, ED. PETER
M. DALY, NEW YORK AMS PRESS, INC., 2008
(„AMS STUDIES IN THE EMBLEM”, NR 20), 632 S.,
BIBLIOGRAFIA, INDEKS NAZWISK

Badania nad emblematyką rozwijają się bujnie od kilku dziesięcioleci, poczynając od przełomowego studium Maria Praza *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (pierwsze wydanie 1939). Szczególnie dużo dzieje się na tym polu od lat siedemdziesiątych XX wieku: ciągle ukazują się nowe monografie i bibliografie, reprints i edycje emblematycznych dawnych druków, tomy pokonferencyjne oraz kolejne roczniki pisma „Emblematika”. Powstają elektroniczne bazy danych i repozytoria, czerpiące z kolekcji bibliotek Europy i Ameryki Północnej. Do rosnącej stale kolekcji prac poświęconych kulturze emblematycznej dołączył jakiś czas temu obszerny tom pod redakcją zasłużonego badacza rozmaitych aspektów emblematyki Petera M. Daly’ego: *Companion to Emblem Studies*. Ta obszerna publikacja została poświęcona pamięci profesora Janusza Pelca, inicjatora badań emblematycznych w Polsce i jednego ze współautorów *Companion*.

Jak i inne książki, których tytuł zaczyna się od rzeczownika *companion*, także i to opracowanie ma służyć jako wszechstronne wprowadzenie w tematykę emblematyczną, a zarazem wspierać pogłębione studia nad przedmiotem przyciągającym uwagę uczonych wielu specjalności i wymagającym łączenia narzędzi badawczych wypracowanych przez różne dziedziny humanistyki.

Na książkę składa się dwadzieścia jeden artykułów napisanych przez uczonych z całego świata, badaczy uchodzących za znakomitych znawców em-

blematycznej tematyki, przy czym dominują artykuły pióra Daly'ego (cztery szkice i zamykająca książkę, bardzo użyteczna bibliografia „for further reading”).

Studia zgromadzone w *Companion to Emblem Studies* koncentrują się na trzech obszarach, można by więc książkę podzielić na trzy sekcje. Pierwsza w nich, obejmująca sześć artykułów, została poświęcona ogólnym rozważaniom nad wczesnonowożytną emblematyką. Wprowadzenie pióra redaktora tomu przywołuje podstawowe pojęcia, kresli krótko genezę i historię gatunku, pokazuje, na czym polega bogactwo i siła emblematycznych kompozycji, wyjaśniając zarazem, skąd wzięła się niesłychana popularność *Emblematum libellus* Alciatiusa i prac następców mediolańskiego prawnika. W artykule *Emblem: An Introduction* Daly podsumowuje także dorobek dotychczasowej nauki o emblematyce i daje przykłady przejawów myślenia emblematycznego we współczesnym świecie. Bardziej zróżnicowane, przede wszystkim ze względu na zastosowane metodologie, są teksty poświęcone takim zagadnieniom jak teoria emblematu (Peter M. Daly), dorobek autorów piszących nie w językach narodowych, ale po łacinie (Karl A.E. Emenkel) czy twórców związanych z zakonem jezuitów (G. Richard Dimmler). W tych tekstach polskiego czytelnika uderzy zupełne lub prawie zupełne pominięcie w analizie przykładów pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej. Przykładem fachowy, ale i wybiórczy artykuł Stephena Rawlesa pod tytułem *Emblem Bibliography*, w którym wśród *Emblem Books by Country* nie znajdziemy niestety bibliografii pióra Pauliny Buchwald-Pelcowej.

W sekcji drugiej składającej się z dziesięciu studiów uczeni piszą o emblematyce, koncentrując się na określonych terytoriach: Daniel Russel przedstawia krótko kulturę emblematyczną we wczesnonowożytnej Francji, Dietmar Peil – na terenach niemieckojęzycznych, Éva Knapp i Gábor Tüskés omawiają temat emblematu na Węgrzech, Els Stronks zajmuje się Niderlandami, Pedro F. Campa – Rosją, Simon McKeown – Skandynawią, Antonio Bernat Vistarini i John T. Cull piszą o emblematyce hiszpańskiej, a Mary V. Silcox o anglo-amerykańskiej. Pośród tekstów poświęconych emblematycznemu dorobkowi poszczególnych narodów i obszarów w Europie i Nowym Świecie znajdujemy także artykuł Janusza Pelca poświęcony dziejom gatunku w Rzeczypospolitej XVI i XVII stulecia – *The Emblem in Poland*.

Szkice te mają naturę lektur wprowadzających w zagadnienie zapowiedane tytułem, lecz mimo wspólnego charakteru i właściwego wszystkim

owym tekstom ujęcia „terytorialnego” nie są napisane według jednego wzorca, co jest wynikiem nie tylko różnaitości materiału badawczego, którym dysponowali uczeni (trudno porównywać na przykład dorobek emblematyczny Francji i Rosji), ale także zainteresowań samych piszących, koncentrujących się zwykle na drukowanej książce emblematycznej i literaturze, a w różnym stopniu uwzględniających w swoich tekstach obecność emblematyki w sztukach plastycznych i kulturze materialnej dawnych epok czy świadectwa o emblematycznej mentalności albo obyczajach życia codziennego z emblematycznym myśleniem związanych.

Dla czytelnika ze wschodniej części Europy owa druga część tomu może wydać się co najmniej irytująca: twórczość emblematyczna została rozdzielona pomiędzy trzy kraje aspirujące do bycia lokalnymi „imperiami” kulturalnymi: Polskę, Rosję i Węgry. Wskutek takiego „rozbioru” Europy Środkowo-Wschodniej arcyciekawe emblematy tworzone w pierwszej połowie XVII wieku w Kijowie w ukraińskim Kolegium Kijowsko-Mohylańskim zostały zaliczone do emblematyki rosyjskiej, choć miasto to nie wchodziło wówczas w skład państwa carskiego. Jest to tym bardziej kuriozalne, że dorobek emblematyczny Rosji nie może równać się z bogactwem emblematyki ukraińskiej, nawet jeśli Ukraina nie była w wiekach XVII i XVIII samodzielnym bytem politycznym. Zarazem do polskiej emblematyki zostały zaliczone emblematy pisane w Wielkim Księstwie Litewskim (na przykład Aleksandra Teodora Lackiego czy Zbigniewa Morsztyna). Badacze białoruscy, chorwaccy, litewscy czy ukraińscy będą mogli stawiać temu opracowaniu słuszne zarzuty między innymi polonocentryzmu lub rosyjskiej imperialności. Wprowadzanie kolejnych rozdziałów na przykład *Emblems in Croatia* lub *Emblems in Ukraine* w celu dogodzenia ambicjom wszystkich narodów europejskich nie byłoby jednak właściwym rozwiązaniem. Warto byłoby raczej w ogóle odejść od dotychczasowych ujęć historii literatury przez pryzmat literatur narodowych.

Trzecia część książki, złożona z pięciu tekstów, zajmuje się związkami emblematyki z różnymi dziedzinami życia i sztuki. Znajdziemy w niej między innymi artykuły na temat obecności emblematu w kulturze materialnej (Peter M. Daly) lub relacji emblematu i flagi (Alan R. Young). Dobór tekstów w tej sekcji *Companion* wydaje się najbardziej przypadkowy. Niektóre z nich już tytułem przyznają się do tego, że badacz piszący o zagadnieniu bardzo szerokim i frapującym ograniczy się do jednego tylko terytorium czy obszaru kulturowego. Stało się tak w wypadku publikowanego już w innych opracowaniach szkicu Karla Josefa Hölgtena *Emblematic Title*

Pages and Frontispices: The Case of Early Modern England, który przykłady do swoich rozważań zaczerpnął z druków wytłoczonych w kraju o dorobku wydawniczym stosunkowo niewielkim i o peryferyjnym znaczeniu.

Podsumowując, *Companion to Emblem Studies* jest niewątpliwie pożyteczną publikacją, która powinna znaleźć się na półce każdego badacza zajmującego się emblematyką. Jednak książka tylko częściowo spełnia cele, dla których powstała: bycia panoramą i wprowadzeniem, czyli w miarę kompletnym podręcznikiem i zarazem rodzajem encyklopedii emblematyki. Są dwa powody, które niweczą ten ambitny zamiar. Po pierwsze, publikacja pozostawała w tyle za stanem badań już w momencie jej przygotowywania (przyznaje to pośrednio sam jej redaktor w *Preface*, s. XI–XII). Drugi powód jest taki, że poszczególni autorzy i redaktor ograniczają stan badań do tego, co są w stanie przeczytać, pomijając w ten sposób wszystko, co nie zostało zapisane w dostępnych im językach (na przykład po litewsku). O ile więc rozdziały z pierwszej części *Companion* dotyczące Europy Zachodniej lub początków emblematyki są prezentacją bieżącego stanu wiedzy, wprowadzeniem w problematykę i zarysowaniem głównych kierunków przyszłych badań, o tyle artykuły z dalszych części mogą się wydawać przestarzałe bądź cząstkowe. Dobrze jest, jeśli studia naukowe wzbudzają dyskusję lub pokazują fragment czyichś dociekań naukowych, jednak miejscem dla takich tekstów nie jest publikacja określana jako *companion*, lecz raczej „tom studiów”. I tym w istocie jest *Companion to Emblem Studies* – pożyteczną książką zbiorową, mającą podobne walory jak inne książki o emblematyce, na przykład *Słowo i obraz* Janusza Pelca lub *Studies in Seventeenth-Century Imagery* Maria Praza.

ANETA KLISZCZ (Akademia Ignatianum, Kraków)

NOWOŚCI WYDAWNICZE

Bibliografie, słowniki, encyklopedie

Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C.–II d. C.). Exemplaria classica, Anejo II, ed. Rosario Moreno Soldevila, Huelva: Universidad de Huelva 2011, 529 pp.

The Encyclopedia of the Medieval Chronicle, ed. Graeme Dunphy, 2 vols., Leiden: Brill 2010, lxxxiv + 1748 pp.

Filozofia

A. Teksty

Agostino Nifo, *De intellectu*, ed. Leen Spruit, Leiden: Brill 2011, viii + 691 pp.

Iustus Lipsius, *Saturnalium Sermonum libri duo, qui de gladiatoribus, Lipsius' Saturnaliengespräche, eine textkritische Ausgabe mit Übersetzung*, ed. Andrea Steenbeek, Leiden: Brill 2011, xii + 474 pp.

Ramon Lull, *Disputa entre la Fe i l'Enteniment*, ed. J. Batalla, A. Fidora, Turnhout: Brepols Publishers 2011, 278 pp.

B. Opracowania

István P. Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden: Brill 2011, vii + 361 pp.

H. Lawrence Bond, *Reform, Representation and Theology in Nicholas of Cusa and His Age*, Farnham: Ashgate 2012, 362 pp.

C.F. Goodey, *A History of Intelligence and 'Intellectual Disability'. The Shaping the Psychology in Early Modern Europe*, Farnham: Ashgate 2011, 392 pp.

- Taki Suto, *Boethius on Mind, Grammar and Logic. A Study of Boethius' Commentaries on Peri Hermeneias*, Leiden: Brill 2011, 296 pp.
- Jussi Varkemaa, *Conrad Summenhart's Theory of Individual Rights*, Leiden: Brill 2011, 268 pp.
- Morimichi Watanabe, *Nicholas of Cusa – A Companion to His Life and His Times*, Farnham: Ashgate 2011, 426 pp.

Językoznawstwo

- Conceptualizing Multilingualism in England, c. 800 – c. 1250*, ed. E.M. Tyler, Turnhout: Brepols Publishers 2012, xi + 368 pp.
- Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, ed. C. Kleinhenz, K. Busby, Turnhout: Brepols Publishers 2011, viii + 323 pp.

Literuroznawstwo

- Bruce Thomas Boehrer, *Animal Characters: Nonhuman Beings in Early Modern Literature*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2010, 256 pp.
- History as Literature in Byzantium. Papers from the Fortieth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham, April 2007*, ed. Ruth Macrides, Farnham: Ashgate 2010, xxv + 324 pp.
- Lisa Lampert-Weissig, *Medieval Literature and Postcolonial Studies*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, xli + 188 pp.
- Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, Its Meaning, and Consequences*, ed. Albrecht Classen, Berlin: De Gruyter 2010, ix + 853 pp.
- Charles G. Nauert, *Humanism and Renaissance Civilization*, Farnham: Ashgate 2012, 356 pp.
- Ovid in the Middle Ages*, ed. James G. Clark, Frank T. Coulson, Kathryn L. McKinley, Cambridge: Cambridge University Press 2011, 384 pp.
- Ramus, Pedagogy and the Liberal Arts. Ramism in Britain and the Wider World*, ed. by Steven J. Reid, Emma Anette Wilson, Farnham: Ashgate 2011, 272 pp.

Literatura anglojęzyczna

- Nandini Das, *Renaissance Romance. The Transformation of English Prose Fiction 1570–1620*, Farnham: Ashgate 2011, 254 pp.

- Ecocritical Shakespeare*, ed. Lynne Bruckner, Daniel Brayton, Farnham: Ashgate 2011, 304 pp.
- Andrew Higl, *Playing the Canterbury Tales. The Continuations and Additions*, Farnham: Ashgate 2012, 210 pp.
- Lisa Hopkins, *Drama and the Succession to the Crown, 1561–1633*, Farnham: Ashgate 2011, 188 pp.
- Mark Albert Johnston, *Beard Fetish in Early Modern England. Sex, Gender and the Registers of Value*, Farnham: Ashgate 2011, 312 pp.
- Jenny C. Mann, *Outlaw Rhetoric, Figuring Vernacular Eloquence in Shakespeare's England*, Ithaca: Cornell University Press 2012, 264 pp.
- Erin Minear, *Reverberating Song in Shakespeare and Milton. Language, Memory and Musical Representation*, Farnham: Ashgate 2011, 296 pp.
- Patrick J. Murphy, *Unriddling the Exeter Riddles*, Philadelphia: Pennsylvania State University Press 2011, 272 pp.
- Performing Pedagogy in Early Modern England. Gender, Instruction, and Performance*, ed. by Kathryn M. Moncrief, Farnham: Ashgate 2011, 264 pp.
- Brian W. Schneider, *The Framing Text in Early Modern English Drama. 'Whining' Prologues and 'Armed' Epilogues*, Farnham: Ashgate 2011, 330 pp.
- Paul R. Sellin, *Treasure, Treason and the Tower. El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*, Farnham: Ashgate 2011, 338 pp.
- Chloe Wheatley, *Epic, Epitome, and the Early Modern Historical Imagination*, Farnham: Ashgate 2011, 158 pp.

Literatura francuskojęzyczna

A. Teksty

- Le Bestiaire: version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, dir. Craig Baker, seria: Classiques français du Moyen Âge, Paris: Champion 2010, 464 pp.
- The Chanson d'Antioche. An Old French Account of First Crusade*, dir. et trad. Susan B. Edington, Farnham: Ashgate 2011, 440 pp.

B. Opracowania

- Dick Wursten, *Clément Marot and Religion: A Reassessment in View of His Psalm Paraphrases*, Leiden: Brill 2010, xiv + 450 pp.

Literatura niderlandzka

Joost van den Vondel (1587–1679). *Dutch Playwright in the Golden Age*, ed. Jan Bloemendal, Frans-Willem Korsten, Leiden: Brill 2011, 652 pp.

Literatura włoskojęzyczna

A. Teksty

Dante Alighieri, *The Divine Comedy: Paradiso*, ed., introd. and trans. Robert M. Durling, notes R.M. Durling, Ronald M. Martinez, Oxford: Oxford University Press 2011, xii + 873 pp.

La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi. Leggola di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato. Edizione critica, commento e introduzione, a cura di Simona Lorenzini, seria: Quaderni di Rinascimento 49, Firenze: Leo S. Olschki 2011, xxii + 229 pp.

B. Opracowania

Giorgio Caravale, *Forbidden Prayer. Church Censorship and Devotional Literature in Renaissance Literature*, Farnham: Ashgate 2012, 308 pp.

Yael Manes, *Motherhood and Patriarchal Masculinities in Sixteenth-Century Italian Comedy*, Farnham: Ashgate 2011, 158 pp.

Deborah Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge: Cambridge University Press 2011, 246 pp.

Historia

Peter Paul Bajer, *Scots in the Polish-Lithuanian Commonwealth, 16th to 18th centuries*, Leiden: Brill 2012, 616 pp. + 24 ill.

Alan Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford: Oxford University Press 2011, xi + 878 pp.

Carolina Carl, *A Bishopric Between Three Kingdoms. Calahorra 1045–1190*, Leiden: Brill 2011, 320 pp.

Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy, ed. Gigliola Fragnito, trans. Adrian Belton, Cambridge: Cambridge University Press 2011, 280 pp.

Robert Collis, *The Petrine Instauration. Religion, Esotericism and Science at the Court of Peter the Great (1689–1725)*, Leiden: Brill 2011, xx + 590 pp.

John Newsome Crossley, *Hernando de los Ríos Coronel and the Spanish Philippines in the Golden Age*, Farnham: Ashgate 2011, 260 pp.

- Dennis De Lucca, *Jesuits and Fortifications. The Contribution of the Jesuits to Military Architecture in the Baroque Age*, Leiden: Brill 2012, 400 + 101 ill.
- Gregor Fisher, *Between Empires: Arabs, Romans, and Sasanians in Late Antiquity. Oxford classical monographs*, Oxford: Oxford University Press 2011, xviii + 254 pp.
- John Fletcher, *Gardens of Earthly Delight: The History of Deer Parks*, Oxford: Windgather Press 2011, xii + 284 pp.
- Gabriele Matthew, *An Empire of Memory: The Legend of Charlemagne, the Franks, and Jerusalem before the First Crusade*, Oxford: Oxford University Press 2011, xii + 202 pp.
- Andrew E. Larsen, *The School of Heretics. Academic Condemnation at the University of Oxford, 1277–1409*, Leiden: Brill 2011, 352 pp.
- James Murray, *Enforcing the English Reformation in Ireland. Clerical Resistance and Political Conflict in the Diocese of Dublin, 1534–1590*, Cambridge: Cambridge University Press 2011, 376 pp.
- Regional Variations in Matrimonial Law and Custom in Europe (1150–1600)*, ed. Mia Korpiola, Leiden: Brill 2011, 384 pp.
- Jacqueline Rose, *Godly Kingship in Restoration England. The Politics of The Royal Supremacy, 1660–16*, Cambridge: Cambridge University Press 2011, 336 pp.
- The Huguenots: History and Memory in Transnational Context. Essays in Honour and Memory of Walter C. Utt*, ed. D.J.B. Trim, Leiden: Brill 2011, 318 pp.
- The Proceedings Against the Templars in the British Isles*, ed. Helen J. Nicholson, vol. 1: *The Latin Edition*, vol. 2: *The Translation*, Farnham: Ashgate 2011, 472 pp. + 714 pp.
- Arthur Weststeijn, *Commercial Republicanism in the Dutch Golden Age. The Political Thought of Johan & Pieter de la Court*, Leiden: Brill 2011, xiv + 395 pp.
- Przemyslaw Wiszewski, *Domus Boleslai: Values and Social Identity in Dynastic Traditions of Medieval Poland (c. 966–1138)*, Leiden: Brill 2010, 592 pp.

Historia nauki

David A. King, *Astrolabes from Medieval Europe*, Farnham: Ashgate 2011, 422 pp.

Roch Le Baillif: *Petit traité de l'antiquité et singularités de Bretagne armorique*, dir. Hervé Baudrey, Paris: Garnier 2010, 123 pp.

Historia sztuki

Robert Bork, *The Geometry of Creation. Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham: Ashgate 2011, 484 pp.

Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe, ed. Maarten Delbeke, Minou Schraven, Leiden: Brill 2011, 218 pp.

David Karmon, *The Ruin of the Eternal City: Antiquity and Preservation in Renaissance Rome*, Oxford: Oxford University Press 2011, ix + 320 pp.

Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art., ed. Nino Zchomelidse, Giovanni Freni, Princeton: Princeton University Press 2011, 288 pp. + 155 ill. + 17 halftones.

New Approaches to Medieval Architecture, ed. Robert Bork, William W. Clark, Abby McGehee, Farnham: Ashgate 2011, 258 pp.

Benjamin Paul, *Nuns and Reform Art. In Early Modern Venice. The Architecture of Santi Cosma e Damiano and its Decoration from Tintoretto to Tiepolo*, Farnham: Ashgate 2012, 344 pp.

Rethinking the Baroque, ed. Helen Hills, Farnham: Ashgate 2011, 286 pp.

Janet E. Snyder, *Early Gothic Column-Figure Sculpture in France. Appearance, Materials and Significance*, Farnham: Ashgate 2011, 306 pp.

Historia muzyki

John Boe, *Chant and Notation in South Italy and Rome before 1300*, Farnham: Ashgate 2012, 442 pp.

Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge: Cambridge University Press 2010, xviii + 286 pp.

Robert Mullally, *The Carole: A Study of Medieval Dance*, Farnham: Ashgate 2011, 172 pp.

Religioznawstwo i teologia

Vasiliki M. Limberis, *Architects of Piety: The Cappadocian Fathers and the Cult of the Martyrs*, Oxford: Oxford University Press 2011, xviii + 232 pp.

Leslie S.B. MacCoull, *Documenting Christianity in Egypt, Sixth to Fourteenth Centuries*, Farnham: Ashgate 2011, 350 pp.

Adam M. Schor, *Theodore's People: Social Networks and Religious Conflict in Late Roman Syria*, seria: Transformation of the Classical Heritage, 48, Berkeley: University of California Press 2011, xv + 342 pp.

Antyk

Raymond Barfield, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press 2011, x + 278 pp.

William W. Fortenbaugh, *Theophrastus of Eresus, Commentary 6.1: Sources on Ethics (with contribution on the Arabic material by Dimitri Gutas)*, Leiden: Brill 2011, xi + 879 pp.

Galen, *De diebus decretoris. From Greek to Arabic. A Critical Edition, with Translation and Commentary of Hunayn ibn Ishaq, Kitab ayyam al-buh-ram*, ed. Glen M. Cooper, Farnham: Ashgate 2011, 636 pp.

Interpreting the Bible and Aristotle in Late Antiquity. The Alexandrian Commentary Tradition between Rome and Baghdad, ed. Josef Lössl, John W. Watt, Farnham: Ashgate 2011, 360 pp.

Ombres de Thucydide: la réception de l'historien depuis l'Antiquité jusqu'au début du XX^e siècle. Actes des colloques de Bordeaux, les 16–17 mars 2007, de Bordeaux, les 30–31 mai 2008 et de Toulouse, les 23–25 octobre 2008, dir. Valérie Fromentin, Sophie Gotteland, Pascal Payen, Pessac: Ausonius Éditions 2010, 776 pp.

Omero Mediatico: aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea. Nuova edizione aggiornata, seria: NEMO. Confrontarsi con l'antico, 7, a cura di Eleonora Cavallini, Bologna: d.u.press 2010, 289 pp.

Béatrice Robert-Boissier, *Pompéi: les doubles vies de la cité du Vésuve. Biographies et Mythes historiques*, Paris: Ellipses 2011, 334 pp.



EDYCJE I PRZEKŁADY





RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK (Uniwersytet Gdański, Gdańsk)

EMBLEMATYCZNA *POMPA NUPTIALIS*. ZBIORY „SYMBOLI WESELNYCH” Z XVII WIEKU NA TLE EMBLEMATYKI EROTYCZNEJ I ERUDYCYJNYCH ARGUMENTÓW ORATORSKICH

Amor w emblemacie...

Już w tomie *Emblematum libellus*, którym Andrea Alciati w 1531 roku położył fundamenty pod nowy gatunek literacki, Kupidynowi przyznane zostało eksponowane miejsce. Prawdziwy wysyp zbiorów emblematów, w których bożek miłości był głównym bohaterem, rozpoczął się jednak dopiero na początku XVII stulecia w Niderlandach. W tytułowej roli zadebiutował on w wydany około 1601 roku w Amsterdamie zbiorze dwudziestu czterech emblematów, któremu za tytuł posłużył epigram o incipicie: „Quaeris quid sit Amor...?” , a którego twórcą był najpewniej lejdejski profesor poetyki i greki Daniel Heinsius (1580–1655)¹. Kolejna wersja

¹ Theocritus à Ganda [D. Heinsius], *Quaeris quid sit Amor, quid amare, cupidinis et quid / Castra sequi?...*, [b.m., ok. 1601]; idem, *Emblemata amatoria. Iam demum emendata*, [b.m., ok. 1607]. Por. R. Breugelmanns, „Quaeris quid sit amor?” *Ascription, Date of Publication and Printer of the earliest Emblem Book to be written and published in Dutch*, „Quaerendo” III, 1973, nr 4, s. 281–290; H. de la Fontaine Verwey, *Notes on the début of Daniel Heinsius as a Dutch poet*, „Quaerendo” III, 1973, nr 4, s. 291–308. Teza Johna Landwehra, który uznał, że pod pseudonimem „Theocritus à Ganda” ukrył się Jacobus Vivevrius (J. Landwehr, *De Gentse liefdesembleemdichters en D.P. Pers. Het raadsel Theocritus à Ganda*, „Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde” LXXXV, 1969, s. 105–119; idem, *Emblem Books in the Low Countries 1554–1949. A Bibliography*, Utrecht 1970, s. XII), nie znalazła szerszego oddźwięku.

tomu, wydana około 1607 roku, nosząca tytuł *Emblemata amatoria*, stała się wzorem dla szeregu naśladownictw i kontynuacji.

Następne emblematyczne tomiki poświęcone Amorowi w pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku powstawały jeden po drugim. Do Heinsiusa, który ciągle uzupełniał i wznawiał swój zbiór (wydając między innymi *Emblemata nova amatoria* w 1613 roku)², dołączył na przykład anonimowy twórca *Theatre d'Amour* (około 1606), I.A. Timmermans z *Emblemata amatoria* (około 1607), Otto van Veen z *Amorum emblemata* (1608), Pieter Corneliszoon Hooft z *Emblemata amatoria* (1611), Crispin de Passe z *Thronus Cupidinis sive Emblemata amatoria* (około 1616), Raphael Custos z *Emblemata amoris* (1622) czy Gregorius Camerarius z *Emblemata amatoria* (1627)³. Większość tych tomików posiada wielojęzyczne subskrypcje (na przykład pierwsze wydanie *Amorum emblemata* Vaeniusa ukazało się jednocześnie w czterech wersjach językowych, prócz łacińskich zawierających również subskrypcje holenderskie i francuskie, francuskie i włoskie, hiszpańskie i włoskie oraz angielskie i włoskie). Emblematyczne tomiki o tematyce erotycznej w językach wernakularnych miały przemówić również do dziewcząt, które stanowiły istotną składową ich grupy docelowej. Zbiorki te zostały bowiem pomyślane jako książki dla zakochanych⁴.

Niemal wszystkie wymienione tytułem przykładowo tomy miały rychło liczne wznowienia i przeróbki, zapewniające niesłabnące powodzenie emblematyki amorycznej przez całe stulecie. Najczęściej były to emblematy poświęcone swawolnemu Kupidynowi, sportretowanemu na kolejnych rycinach w najróżniejszych sytuacjach. Petrarkistycznym subskrypcjom niemal od samego początku towarzyszyły jednak komentarze moralistyczne,

² Theocritus à Ganda [D. Heinsius], *Emblemata nova amatoria nova*, Leyden 1613.

³ *Theatre d'Amour*, [b.m., ok. 1606]; [I.A. Timmermans], *Emblemata amatoria*, [b.m., ok. 1607]; O. Vaenius, *Amorum emblemata*, Antverpiae 1608; [P.C. Hooft], *Emblemata amatoria*, Amsterdam 1611; [C. de Passe], *Thronus Cupidinis sive Emblemata amatoria*, [b.m., ok. 1616]; R. Custos, *Emblemata amoris*, [b.m.] 1622; G. Camerarius, *Emblemata amatoria*, Venetiis 1627.

⁴ Frontysepis wczesnych tomów Heinsiusa, *Quaeris quid sit Amor...? i Emblemata amatoria*, zawierał wolne miejsca na wpisanie personaliów pana i panny młodej, którym można było ofiarować tomik jako ślubny prezent. Badacze holenderscy łączą wysyp emblematów erotycznych z okresem prosperity w latach 1600–1620 i z wyraźnie zwiększoną wówczas na przykład w Amsterdamie liczbą zawieranych małżeństw. Por. E. Stronks, *The Emblem in the Low Countries*, [w:] *Companion to Emblem Studies*, ed. P.M. Daly, New York 2008, s. 271.

z czasem uzupełnione również subskrypcją o wymowie sakralnej. Tak było choćby w popularnym zbiorze Jacoba Catsa *Silenus Alcibiadis sive Proteus* z 1618 roku, który zaproponował odmienny model emblematu erotycznego: odarty z mitologicznego kostiumu, za to silnie osadzony w realiach życia codziennego. Jego adresatem nie była już wyłącznie rozkochana młodzież, ale także pary ze sporym małżeńskim stażem⁵.

Zbiory te również w dawnej Polsce cieszyły się sporym zainteresowaniem. Posiadali je niemal wszyscy zasobniejsi miłośnicy tego typu literatury. Tytułem przykładu warto wspomnieć, iż wojewoda krakowski Aleksander Michał Lubomirski (1614–1677) w zasobnym księgozbiore obok zbiorów Brucka, Camerariusza, Haefteņa, Hugona, Saavedry, Typotiusa, Vaeniusa czy Zingrefa miał również na półce lub w skrzyni *Emblemata amatoria* Heinsiusa oraz bliżej niezidentyfikowany zbiór *Amorum emblemata*⁶. Słynąca z pobożności siostra Jana III, Katarzyna z Sobieskich Radziwiłłowa (1634–1694), inicjatorka adaptacji na język polski między innymi *Pia desideria* Hermana Hugona, francuskiego tomu kompilacyjnego *Les Emblemes d'amour divin et humain ensemble* czy *Amoris Divini et Humani effectus varii*, posiadała również w swych zbiorach *Amorum emblemata* Otona van Veen⁷. Ponieważ nie znała łaciny ani innych języków, delectowanie się emblematycznym tomem musiała ograniczać do obcowania z sugestywnymi ilustracjami. Wiele wskazuje na to, iż była to typowa staropolska recepcja, w przypadku zachodnich książek emblematycznych należałoby bowiem mówić nie o poczytności, lecz o dużej oglądalności.

Zainteresowanie drogimi tomikami spod znaku Kupidyna nie było wyłącznie domeną magnaterii. Salomon Rysiński, nauczyciel i wychowawca młodych Radziwiłłów, inwestował w swój księgozbiór, a jego inwentarz dowodzi wyraźnej słabości do emblematów. Wśród licznych tomów re-

⁵ Ogólne informacje na temat rozwoju erotycznych zbiorów emblematycznych dają np. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, wyd. 2, t. 1, Rome 1975, s. 83–134; A. Buschhoff, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen. Die „Amorum Emblemata” (1608) und die „Amoris Divini Emblemata” (1615)*, Bremen 2004, s. 33–52, 115–130; E. Stronks, *op. cit.*, s. 268–274.

⁶ Por. J. Długosz, *Księgozbiór Aleksandra Michała Lubomirskiego w świetle inwentarza z 1678 r.*, „Ze Skarbcza Kultury” XXIII, 1972, s. 7–52; nr 264 i 133.

⁷ Por. W. Karkucińska, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746). Działalność gospodarcza i mecenat*, Warszawa 2000, s. 244; nr XLIX 38 (tom odziedziczyła synowa Katarzyny, Anna z Sanguszków); R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *Wstęp*, [w:] M. Mielleszko, *Emblematy*, wyd. i oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, Warszawa 2010, s. 60–64.

prezentujących ów gatunek Rysiński posiadał między innymi wznowienie Heinsiusa *Emblemata amatoria nova*, *Emblemata amorum* (chodzi zapewne o tom Vaeniusa *Amorum emblemata*), antologię (a może tylko klocek intrologatorski łączący wspólną oprawą kilka zbiorów) *Emblemata amatoria* Vaeniusa, Heinsiusa i innych, jak również mniej u nas popularne tomiiki Jacoba Catsa⁸.

...i jego staropolskie wcielenia

Do obcowania z miłosnymi emblematami nie była zresztą niezbędna zachodnia książka, jako że najdalej w połowie XVII stulecia weszły one na stałe do ikonosfery życia codziennego. Nie przypadkiem tondo z Amorkiem przydeptyującym ogon pawia, zdobiące jedną z sal ujazdowskiej Łazienki Stanisława Herakliusza Lubomirskiego z około 1683 roku, było ikonograficznym cytatem z Vaeniusa⁹. Emblematyczne przedstawienia bożka miłości cieszyły jednak oko nie tylko najbogatszych. Jeden z emblematów Ottona van Veen posłużył w pierwszej połowie XVII wieku za wzór medalionu fryzu na lubelskim pałacu Suchorabskich¹⁰. Najlepszym przykładem ich „zblędzenia pod strzechy” są choćby kufle dekorowane według wzorów zaczerpniętych z *Emblemata amatoria*. Trzy emblematy Vaeniusa umieścił na kufłu swojej roboty gdański mistrz Ernst Kadau starszy (1618–1679). Traktowany jako rzemieślniczy wzornik zbiór emblematyczny odziedziczył jego syn, Ernst Kadau młodszy, którego srebrny kufel wykonany w Gdańsku między 1676 a 1681 rokiem również zaopatrzone

⁸ Por. inwentarz *Spisek i kosztunek ksiąg Solomona Rysińskiego* wydany w: I. Lukšaitė, *Salomono Risinskio bibliotekos vilniuje sąrašas*, [w:] *Iš lietuovs biblioteku istorijos*, Vilnius 1985, s. 17–43: nr 187, 176, 818, 126.

⁹ M. Karpowicz, *Łazienka St. Herakliusza Lubomirskiego. Pierwotory graficzne dekoracji i próba interpretacji treści*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXI, 1969, nr 4, s. 398–402; idem, *Warszawska świątynia Amora*, [w:] idem, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1981, s. 41–49.

¹⁰ J. Kowalczyk, *Medaliony na pałacu Suchorabskich-Radziwiłłów w Lublinie i ich pierwotory graficzne*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 4, red. J. Lilejko, Lublin 2000, s. 7–57 oraz il. 6 i 66; J.A. Tomicka, *Jerzy Kowalczyk, Medaliony na pałacu Suchorabskich-Radziwiłłów w Lublinie i ich pierwotory graficzne*, „Biuletyn Historii Sztuki” LXV, 2003, nr 1, s. 176 oraz s. 177, il. 3–4 (wskazanie jako źródła emblematu Ottona van Veen w dopowiedzeniu Tomickiej).

został w trzy przedstawienia Kupidyndy wzorowane na rycinach *Amorum emblemata* Vaeniusa¹¹. Podobne kufle tworzył w Toruniu około połowy XVII wieku Jan Christian Bierpfaff, jako wzornik wykorzystując z kolei ryciny zbioru Heinsiusa¹².

Ale choć w dawnej Polsce doskonale znane były zarówno zbiory, jak i zawarte w nich emblematy, którym patronowało uskrzydłone putto z łukiem i kołczanem pełnym złotych strzał, nie tłumaczono ich na polski. Znamienne, że poświęcony Amorowi Bożemu zbiór Hugona *Pia desideria* z 1624 roku doczekał się w 1657 roku adaptacji jezuita Mikołaja Mieleszki; Mieleszko donosił również o planach pełnego przekładu tomu, który miał poprzedzić późniejsze polskie tłumaczenia Aleksandra Teodora Laciego przed 1671 rokiem oraz Jana Kościeszki Żaby z 1744 roku¹³. Natomiast poza nielicznymi wyjątkami staropolscy tłumacze omijali zbiory, którym patronował niesforny Kupidyndy. Powodów takiego stanu rzeczy łatwo się domyślić. Kiedy Benedykt Chmielowski w połowie XVIII stulecia odkurzał dla czytelników swego kompendium erotyczny zbiór Ottona van Veen, czynił to z jakże wymownym zastrzeżeniem:

Tak Otto Venius Batavo-Lugduńczyk emblemata miłości bardzo dowcipnie zinwentował, z których niektóre – nie na to, abym do amorów świat zapalił, ale je obrzydził – tu położę¹⁴.

¹¹ Pierwszy z kufli znajduje się w zbiorach Altonaer Museum w Hamburgu, drugi w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 9290). Ten ostatni ozdobiony został odpowiednikami emblematów ze zbioru Ottona van Veen; por. A. Piśkorz, *Ernst Kadau II, Kufel, 1676–1681*, [w:] *Aurea porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku. Katalog*, red. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997, s. 249; nr VI 51.

¹² T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988, s. 62 i il. 121 (ekspонат w zbiorach Muzeum Narodowego w Budapeszcie; wskazanie tego cytatu plastycznego zawdzięczam uprzejmości dr Magdaleny Górskiej). Warto pamiętać, że znaczny ciężar owych zdobnych kufli (niekiedy nawet 2 kg) sugeruje, iż nie były one przedmiotami użytkowymi, lecz ekskluzywnymi podarkami (por. B. Tuchołka-Włodarska, *Srebrne kufle gdańskie z XVII wieku i ich dekoracje*, „Porta Aurea” II, 1971, s. 171).

¹³ Na temat staropolskiej recepcji zbioru Hugona por. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 21–33. W niniejszym numerze „Terminusus” publikujemy kolejne świadectwo popularności pobożnych emblematów Hugona i Ottona van Veen.

¹⁴ B. Chmielowski, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej scyjencyi pełna...*, t. 1, Lwów 1745, s. 1175. Autor opisał tam (*ibidem*, s. 1175–1176) emblematy 0, 2, 5, 19, 29, 31, 42, 53, 63, 83, 112, 116 zbioru O. Vaeniusa (*op. cit.*).

By zamieścić zdawkowy opis zaledwie dwunastu emblematów z Amorkiem w roli głównej, twórca *Nowych Aten* musiał je wziąć w gruby moralistyczny nawias. Nic dziwnego zatem, że znane były dotąd jedynie dwa rodzime zbiory emblematów miłosnych. Jednym z nich są polskie subskrypcje wpisane na kartach druku Jacoba Catsa *Silenus Alcibiadis sive Proteus*, drugim zaś cykl Stanisława Herakliusza Lubomirskiego *Hieroglifiki albo Wizerunki Amoris*.

Polskie inskrypcje i subskrypcje zapisane na egzemplarzu niedatowanego wczesnego wydania druku *Silenus Alcibiadis sive Proteus* skrzą się dyskretnym humorem¹⁵. Mimo eksploataowania erotycznego tematu i prywatnego charakteru zbioru anonimowy poeta z XVII stulecia nigdy nie popada w trywialność. Cechuje go również doskonałe wycucie gatunku. Łacińskie inskrypcje zawsze przekłada zwięzłym dystychem, starając się o krótkie metrum i zachowanie w przekładzie eliptycznej niejednoznaczności oryginału. Natomiast regularne sześciowersowe subskrypcje jego autorstwa doskonale przystają zarówno do ryciny zbioru, jak i polskich realiów. Zgrabne liryczne obrazki wypełniają celne życiowe obserwacje: jako literackie egzemplum potraktowana została choćby przygoda Stacha na odpuszcie w Częstochowie czy przypadek litewskiej dziewczyny. Zaludnienie subskrypcji swojskimi Kasiami, Basiami, Tosiami czy Zbysiami sprawiło, że łatwiej przemawiają one do czytelnika, stając się doskonałym ekwiwalentem erotycznych emblematów Catsa, pomyślanych właśnie jako rodzajowe scenki¹⁶.

Cykl Lubomirskiego ma odmienny charakter, stanowi bowiem kontynuację linii zapoczątkowanej przez alegoryczne zbiory Heinsiusa i Vaeniusa. Do niedawna z autorstwem Polskiego Salomona *Hieroglifiki* łączono jedynie warunkowo¹⁷. Jednak odnaleziony przekaz jednoznacznie przy-

¹⁵ J. Cats, *Silenus Alcibiadis sive Proteus...*, Amsterdami [b.d.] (egz. Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. XVII.3.18457). Rękopiśmienne polskie inskrypcje tego zbioru zostały wydane w: *Emblematy miłosne (Emblemata amatoria) Jacoba Catsa w trzech różnych językach, a także w ujęciu polskim z XVII wieku przedstawione*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 1999.

¹⁶ Por. też: P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy jako genus jocosum*, [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. I. Opacki, przy współudziale B. Mazurkowej, Katowice 2002, s. 75–83.

¹⁷ *Hieroglifiki* pierwsza połączyła z osobą Lubomirskiego Wanda Roszkowska (*Włoski rodowód komedii S.H. Lubomirskiego*, Wrocław 1960, s. 12, przyp. 10; s. 208–210), zaś wydawca poezji pana marszałka podążył jej śladem (S.H. Lubomirski, *Poezje zebrane*, oprac. A. Kar-

pisujący jeden z emblematów Lubomirskiemu rozwiął wszelkie wątpliwości¹⁸. Zapisana razem z nim polemika czytelniczek odśłania charakter cyklu, który traktowany był jako dworska zabawa, niezobowiązujący temat męsko-damskiej konwersacji. Z kolei inny z utworów cyklu, z lemmą „Sprawi czas i staranie” oraz ikonem „Czas koło kamienne obraca, Kupido na nim zaostrzywa strzały” (7), przywołał tytułowy bohater komedii Lubomirskiego:

I nie darmo jeden symbolista gdzieś tam przy oknie wymalował Kupidyna z wyszczerbioną strzałą, źle sobie o miłości tuszącego i bez rady cale będącego, a jemu Czas strzałę do wyostrzenia bierze i na kole swoim wytoczyć mu ją obiecuje z takim napisem: „Sprawi czas i staranie”¹⁹.

Cytat nie bez kozery kojarzy się z łazienkowskim Amorkiem. Pałacowe wnętrze z Kupidynem „gdzieś tam przy oknie” czy intymna rozmowa z przedstawicielką płci pięknej – oto postulowane zastosowania erotycznego cyklu emblematycznego pana marszałka.

Kunsztowne oktawy subskrypcji Lubomirskiego, ujmujące miłość w kategoriach towarzyskiej gry, stanowią antypody obyczajowych scenek zapisanych na marginesach zbioru *Catsa*. Oba cykle łączy jednak nie tylko erotyczny temat. Anonimowy właściciel tomu *Silenus Alcibiadis sive Proteus* dopisał na jego kartach poetyckie inskrypcje i subskrypcje; Lubomirski, który zadbał o wydanie wraz z kosztownymi miedziorytami innego swego dzieła emblematycznego, zbioru *Adverbia moralia*, moralne inaczej *Hieroglifiki albo Wizerunki Amoris* kolportował wyłącznie w odpisach w kręgu

piński (*Adverbia moralia* oprac. M. Mejer, t. 1: *Teksty*, Warszawa 1995, s. 349–354). Na podstawie zapisu cyklu w trzech przekazach wśród tekstów Lubomirskiego oraz cytatów (w domyśle: autocytatów) dwóch lemm w jego komedii *Don Alvarez w Poezjach zebranych* rekonstrukcja cyklu umieszczona została w dziele *Utwory o autorstwie nie do końca udokumentowanym*.

¹⁸ Mowa o emblemacie 6 pt. *Mysli [aśnie] O[świeconego] K[s]ięcia [Jego] Mości Lubomirskiego, nad którymi moralizował wraz z wierszowaną Repliką na to od damów przez pewnego kawalera przez moralizację* (rkps Biblioteki Kórnickiej PAN, sygn. 924, s. 229–300; por. R. Grześkowiak, *Lubomirsciana. Uzupełnienia do poetyckiej twórczości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Stanisław Herakliusz Lubomirski – twórca i dzieła*, red. A. Karpiński, E. Lasocińska, Warszawa 2004, s. 256–257). Najnowszy stan badań na temat cyklu prezentuje A. Karpiński, *„Hieroglifiki albo Wizerunki Amoris” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernacki et al., Warszawa 2009, s. 201–209.

¹⁹ S.H. Lubomirski, [*Don Alvarez albo Niesforna w miłości kompanija*], akt I, scena 11, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 5, Warszawa 1963, s. 250.

najbliższych znajomych. Dopóki emblematyczne wizerunki Amora zachowywały ściśle prywatny charakter, nie dostrzegano w nich nic zdrożnego. Upowszechnienie ich drukiem było możliwe tylko z takim zastrzeżeniem, jakie poczynił Chmielowski, a i to dopiero w połowie XVIII stulecia.

Niniejsza edycja dwóch nieznanych zbiorów emblematów erotycznych nie tylko dwukrotnie powiększa bibliograficzny stan posiadania²⁰, ale przynosi też tomy o zupełnie odmiennym charakterze niż znane dotychczas. W przeciwieństwie do prywatnych *Hieroglifików* Lubomirskiego czy poetyckich wpisów właściciela tomu Catsa emblematy te mogły bez żadnych ograniczeń wejść w przestrzeń publiczną. Stało się to możliwe dlatego, że swawolny Kupidyn został tu skuty obręczkami nowożeńców, a jego ciemne sprawki egzorcyzmuje uświęcająca małżeńska instytucja.

Staropolska *pompa nuptialis* a emblematy

Dawna obyczajowość weselna wciąż jeszcze pozostaje słabo rozpoznana, zwłaszcza jeśli rozpatrywać ją na tle stanu badań nad pompą pogrzebową²¹.

²⁰ Publikowanych tu zbiorów emblematów nie notuje bibliografia Pauliny Buchwald-Pelcovej (*Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII w. Bibliografia*, Wrocław 1981), zorientowana przede wszystkim na starodruki (nawet wybiórcza bibliografia emblematów rękopiśmiennych nie jest możliwa bez kwerendy w zbiorach klasztornych i zakonnych, gdzie – jak wiele na to wskazuje – tego typu utworów zachowało się najwięcej). Drugi cykl, którego przekaz podstawowy dla niniejszej edycji znajduje się w Ossolineum, nie został również odnotowany w bibliografii emblematów tamtejszych zbiorów (*Emblematy w ossolińskich zbiorach druków i rękopisów XVI–XVIII w. Katalog wystawy*, oprac. D. Platt, Wrocław 1995).

²¹ Badaczki staropolskiego epitalamium jedynie nominalnie zajęły się obyczajem weselnym (K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989, s. 47–65; B. Stuchlik-Surowiak, *Barokowe epitalamium śląskie. Kobieta, małżeństwo, rodzina*, Katowice 2007, s. 119–138; por. też krytyczne omówienie: E. Kizik, *O epitalamiach śląskich epoki baroku. Uwagi po lekturze książki Beaty Stuchlik-Surowiak*, „Barok” XVI, 2009, nr 1, s. 277–284). Zdecydowanie większe zasługi mają na tym polu badacze oratorstwa nupcjalnego, przede wszystkim Małgorzata Trębska (*Staropolskie szlacheckie oracje weselne. Genologia, obrzęd, źródła*, Warszawa 2008), a także historycy, między innymi autorzy studiów zebranych w tomie *Wesela, chrzciny i pogrzeby w XVI–XVIII wieku: kultura życia i śmierci*, red. H. Suchojad, Warszawa 2001) czy Edmund Kizik (*Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk 2001), który skupił się na kulturze mieszczańskiej.

Jeszcze mniej uwagi badawczej poświęcono roli, jaką w dawnych uroczystościach weselnych wyznaczyła emblematyce. A była to rola wyraźnie zróżnicowana. Emblematyczny charakter ma przede wszystkim szereg druków epitalamijnych²². Znanych jest obecnie blisko dwadzieścia tego typu tytułów o nader zróżnicowanym kształcie: żywioł emblematyczny niekiedy sprowadza się w nich do jednej symbolicznej ryciny, czasem do samoistnego cyklu w obrębie większej całości literackiej, sporadycznie do kompozycji całego druku²³. Epitalamia tego typu zaczynają być wydawane w Polsce w latach dwudziestych XVII wieku i moda na nie nie słabnie do końca stulecia²⁴.

²² Ta konstatacja w świetle obowiązującego stanu badań wydawać się może nieoczywista, skoro monografia staropolskiego epitalamium nie notuje tego typu druków, omawiając jedynie epitalamia stemmatyczne i ikoniczne (K. Mroczek, *op. cit.*, s. 132–137). Również w załączonym tam wykazie druków pomija autorka emblematy (por. *ibidem*, s. 140–161), co dziwi tym bardziej, że bibliografia Buchwald-Pelcowej była już dostępna, a jej twórczyni wymieniana jest wśród osób, z którymi Mroczek się konsultowała (*ibidem*, s. 6). Spośród blisko pół tysiąca okolicznościowych druków weselnych z XVII wieku notowanych w *Bibliografii polskiej* Estreichera (por. M. Trębska, *op. cit.*, s. 291, przyp. 1) Mroczek uwzględnił jedynie sześćdziesiąt sześć, co pokazuje, jak daleko podstawie źródłowej pracy nie tylko do kompletności, ale i reprezentatywności.

²³ Druki epitalamijne wymienione w bibliografii emblematów Buchwald-Pelcowej (*Emblematy w drukach polskich...*, nr 14, 38, 46, 77, 93, 113a, 122, 124, 166, 178, 197, 215, 216, 251, 257, 273, 286 – pomijam druk nr 250, w którym występuje co prawda słowo „emblema”, ale emblematy już nie) uzupełnić można jeszcze kilkoma innymi, np. S. Czyrzielickiego *Symbola laudate coniugis abo Konterfekty małżonki... na szczęśliwe wesele... Stanisława Pogorzelskiego z... Helżbietą Gajewską... oddane*, Poznań 1628 (*Emblematy w ossolińskich zbiorach...*, s. 16: nr 27); B. Lenkiewicz *Godzięba cedr nieśmiertelny w polu Janiny przyjacielskich serc złączeniem uroszczony przy weselnym akcie... Bazylego Godebskiego... z... Aldegundą z Piaseczna Piasecka...*, Wilno 1677 (A. Nowicka-Struska, *Emblematyczne epitalamia wileńskie drugiej połowy XVII wieku*, [w:] *Reprezentacje tożsamości społecznych w kulturze wizualnej Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. A. Paliusyte, Vilnius 2010, s. 120–147), F. Bartoszewskiego *Phaenomenon szczęśliwe Lew i Słońce złączone w akcie weselnym... Andrzeja Kierszenszejna Kryszpina... i... Racheli Brzostowskiej...*, Wilno 1692 (J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 326), a także wiązany z zaręczynami druk E. Droczyłowskiego *Dextera Fidei constantiaequae testis inter... Ioannem Rakowski... et... Catharinam Eugenię...*, *Ianussii Tyskiewicz Skumin... filiam*, [Wilno 1620] (M. Kuran, *Druk Eustachego Droczyłowskiego z okazji zaręczyn Rakowskiego i Tyskiewiczów. (U genezy „Księcia Wiśniowieckiego Janusza” Samuela Twardowskiego)*, „Akapit” I, 2006, s. 11–20).

²⁴ Pierwszą jaskółką był emblemat w druku z 1594 roku z okazji wesela Jerzego Chodkiewicza i Zofii Radziwiłłowej (por. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 87: nr 46), a pierwsze epitalamia emblematyczne drukowane były w latach 1620, 1622 i 1628.

Emblematy towarzyszyły też niekiedy weselnej uroczystości w postaci symbolicznych dekoracji. Jako przykład posłużyć może głośny ślub hetmana polnego litewskiego Stanisława Ernesta Denhoffa z Zofią z Sieniawskich, który odbył się we Lwowie 30 lipca 1724 roku. Według opublikowanego diariusza w skład bogatej oprawy plastycznej wesela wchodziły między innymi „symbole i emblematy”. Na dziedzińcu zamkowym obok dwóch okazjonalnych bram tryumfalnych:

[...] trzydzieści kolumn, różnymi do tego aktu tudzież do herbów zobligowanych domów alludującami, wymalowanych symbolami i inskrypcjami od galerii zamkowej aż do bramy stało, które powkopywane w ziemię sosny z pięknym przeplatały prospektem.

Zaś dwa dni później w ramach uroczystości weselnych na rzeźbiście oświetlonym sześciuset pochodniami i czterystoma latarniami rynku lwowskim przygotowano wieczorem:

6 kolumn po łokci 30 wysokich w trianguł zrobionych pięknymi symbolami i inskrypcjami odmalowanych, lampami suto, a pochodniami na wierzchu przed kamienicą stojących²⁵.

Emblematy weselne Denhoffów opublikowane zostały z opisem ikonu i inskrypcją w osobnej łańciskiej broszurze, przy niektórych oznaczano również autora (między innymi Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, którego wers posłużył za lemmę)²⁶.

Epitalamijne druki i malowane dekoracje nie wyczerpują możliwości wykorzystania emblematów do uświetnienia wesela. W jednym z rękopisów z drugiej połowy XVII stulecia w obszernej antologii zatytułowanej *Lirica polonica* zapisany został cykl *Flores symbolici applausui nuptiarum servientes* (*Symboliczne kwiaty służące pochwałę małżeństwa*). Spora część z czterdziestu ośmiu składających się nań emblematów wykazuje wyraźne

²⁵ *Dyjarjusz odprawionego wesela... Graffa Denhoffia... z... Zofiją Sieniawską...*, die 30 Iulii Anno 1724 w Lwowie, [Lwów 1724], k. A₄r i B₄v.

²⁶ *Symbola et emblemata proposita in apparatu nuptiali... Stanilai Denhoff... cum... Sophia de Granow Sieniawska...*, [Lwów 1724] (lemma wspomnianego emblematu 2: „Amor duabus catenis aureis innectit coronas, mitras, clavas etc. Lemma: «Centum vetustas necitit origines». Sarbiew[ius]” jest cytatem z *Lyrice* III 14,53). Obie broszury, *Dyjarjusz* i *Symbola*, przedrukowane zostały w: F. Pułaski, *Krótką annotacja... sejmów... publicznych i rewolucyj...*, wyd. B. Pułaski, Lublin 1740, k. Bb₂r–Ee₁v (za tą edycją obszerny wybór z *Dyjarjusza* – bez emblematów – wydał Alojzy Sajkowski, *Barok*, Warszawa 1972, s. 210–218).

analogie do popularnych zbiorów Heinsiusa, Vaeniusa czy Catsa²⁷, całość dotyczy bowiem nie tylko więzów małżeńskich, ale również uczucia miłosnego, dzięki czemu można rozpatrywać ją na tle pozostałych cykli emblematów erotycznych. Ten sam zbiór znany jest jednak z trzech innych rękopiśmiennych kopii z przełomu XVII i XVIII stulecia, które jego genezę i kształt przedstawiają w odmiennym świetle. Choć zapis wersji *Flores symbolici* traktuje emblematy jako zwarty literacki cykl, pierwotnie miały one zupełnie inny charakter.

Zbiory emblematów weselnych jako kolekcje oratorskich argumentów

Ekspansywność gatunku emblematycznego sprawiła, że w pierwszej połowie XVII wieku kolejne zbiory o różnorodnej tematyce mnożyły się z niezwykłą wprost dynamiką. A pamiętać należy, iż medium gatunku były nie tylko książki, ale również na przykład wyroby medalierskie, a w późniejszym okresie także dekoracje o charakterze erudycyjnych symboli. Chęć zapanowania nad tym żywiołem sprawiła, że w drugiej połowie stulecia stały się modne encyklopedie symboliczne, których ambicją było zebrać oraz usystematyzować ów symboliczny i emblematyczny dorobek. Taka była geneza obszernych kompendiów między innymi Filippa Picinello *Mondo simbolico* (1653), Claude'a-François Ménéstiera *L'Art des Emblèmes* (1662), Johanna Michaela von der Kettena *Apelles symbolicus* (1699) czy Jacoba Boschiusa *Symbolographia* (1702), które tworzone z myślą o artystach i rzemieślnikach, poetach i mówcach. Emblematy były bowiem eksplorowane również w poszukiwaniu świeżych pomysłów, dających się wykorzystać w panegirycznych oracjach i kazaniach.

Już w popularnym podręczniku jezuitę Michała Radaua *Orator ex-temporaneus* (1640) *hieroglyphica et symbola* miały swe stałe miejsce wśród retorycznych miejsc wspólnych, gromadzących materiał erudycyjny dla mówców. Obok cytatów, sentencji, adagiów, egzemplów, apoftegmatów, historii, elogiów czy apologów doskonale sprawdzały się symbole pochodzenia emblematycznego, zredukowane do zwięzłego opisu przedstawienia i lemmy. Rolę pozostałych elementów emblematu – subskrypcji

²⁷ Na przykład w tomie Catsa *Silenus Alcibiadis* znaleźć można analogie do wydanych tu emblematów I 14 i II 19.

i komentarzy – spełniać miała sama mowa, dookreślająca i interpretująca symboliczną kompozycję w zależności od doraźnych potrzeb panegirycznej przemowy, także o tematyce nupcjalnej²⁸. A ponieważ rozbudowanemu staropolskiemu obyczajowi oficjalnych zalotów, zmówin, zaręczyn, ślubu, wesela, pokładzin, obdarowywania nowożeńców czy przenosin nieustająco towarzyszyły okolicznościowe oracje, zapotrzebowanie na erudycyjny materiał nie słabło i podręczniki retoryczne usiłowały jedynie nadażyć z dostarczaniem wspierających oratorską inwencję gotowych pomysłów, wśród których niepoślednią rolę ogrywały emblematyczne symbole.

Ekspansywność tego typu ozdobników weselnej swady trudno przecenić. Oto nader instruktywny przykład pochodzący z rodzimego podwórka. W 1592 roku z okazji ślubu Zygmunta III z Anną Austriaczką wybito srebrne żetony z przedstawieniem na awersie dwóch palm rosnących na dwóch brzegach strumienia, które stykają się wierzchołkami. Obraz, nawiązujący do tego, co o daktylowcach pisał Pliniusz Starszy (*Historia naturalna* XIII 4), miał, jak dowodzi inskrypcja: „AMOR DISTANTIA IVNGIT” („Miłość łączy odległe”), symbolizować uczucie na przekór przeciwnościom. Numizmat, rozrzucony w tłum podczas wjazdu Anny do Krakowa 26 maja 1592 roku²⁹, stał się jednym z najczęściej przywoływanych symboli Zygmunta III, który powtarzały zarówno zbiory emblematów o ambicjach literackich (na przykład emblemat *Vivite concordēs* otwierający tom Jacoba Catsa *Emblemata moralia et aconomia* z 1627 roku)³⁰, jak i okolicznościowe medale epitalamijne (wzorował się na nim na przykład gdański medalier Johann Höhn starszy, 1607–1664)³¹. Jednak prawdziwą popularność zyskał emblemat dzięki kolejnym repetycjom w kompendiach symbolicznych (jak choćby w zbiorach Jacoba Boschiusa czy Benedykta Chmielowskiego) oraz retorycznych, które zbierały też erudycyjne symbole do wykorzystania w weselnych oracjach (jak poradniki Salomona Neugebauera, Michała Radaua czy Samuela Wysockiego):

²⁸ M. Górska, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kompendiach*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, s. 99–132.

²⁹ M. Bielski, *Kronika*, wyd. K.J. Turowski, t. 3, Sanok 1856, s. 1671–1672: „Przed mynicą pieniądze miotano na kształt ortów, na których były po jednej stronie dwie palmy, między nimi rzeka, przez którą się siebie sięgały one palmy; po drugiej napis w ten sens, że miłość rzeczy rozróznione złącza”.

³⁰ J. Cats, *Emblemata moralia et aconomia*, Roterodam 1627, s. 2–3.

³¹ M. Stahr, *Medale Wazów w Polsce 1587–1668*, Wrocław 1990, s. 58–60 i katalog nr 4.

Na weselu Zygmunta Trzeciego, króla polskiego, z rakuską arcyksiężną na jednym numizma wyrażone były dwie palme na odległych brzegach stojące ku sobie nakłonięte z napisem: *Amor distantia iungi*³².

Nic dziwnego, że przedstawienie zawędrowało również do poezji epitalamijnej, a najbardziej spektakularnym dowodem literackiej sławy symbolu królewskiego wesela jest przywołanie go w pieśni na pokładziny ze zbioru *Roksolanek* Szymona Zimorowica³³.

Rodzimym przykładem retorycznego kompendium jest dzieło pijara Samuela Wysockiego *Orator Polonus* z 1740 roku. Autor uszeregowane tematycznie wzorcowe mowy uzupełnił suplementami, zbierającymi pomocne oratorskie przykłady. Obok przemawiających do rozsądku argumentów („racyje”) zgromadził tam użyteczne cytaty („sentecyje”), uświęcone pątyną dziejów egzempla („erudycyje”) oraz zredukowane do opisu ikonu i lemmy erudycyjne symbole („symbola”). Wśród „symboli” zamieszczonych w części poświęconej oracjom weselnym Wysocki zacytował między innymi dwa emblematyczne symbole na wieniec:

Serce zranione, któremu ręka kwiaty z wieńca na ranę przykładła.

Lem[ma]:

Złotym nie trzeba nitom tej haftować rany,
Dość sercu, gdy lekarstwo daje kwiat różany.

Kwiaty na kształt łańcucha uwite.

Lem[ma]:

Kogo kwieciste pęto raz w przyjaźń uchwyci,
Już się więcej wolnością złotą nie zaszczyci³⁴.

³² Rkps Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 197, s. 84 (cyt. za: M. Trębska, *op. cit.*, s. 422). Por.: S. Neugebauer, *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*, Francofurti 1619, s. 234–235; M. Radau SI, *Orator extemporaneus seu Artis oratoriae reviarum bipartium*, Amsterdami 1661, s. 266–267; J. Boschius SI, *Symbolographia sive De arte symbolica sermones septem*, Dillingae 1702 (III 141); S. Wysocki, *Orator polonus...*, Varsaviae 1740, s. 750; B. Chmielowski, *Nowe Ateny...*, wyd. 2, cz. 1, Lwów 1754, s. 1195.

³³ Sz. Zimorowic, *Roksolanki to jest Ruskie panny*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1999, s. 115 (III 19,41–48): „Jako dwie palme w idumskim ogrodzie, / kiedy się wzrostem jednostajnym zgodzą, / głową tykają nieba, a na spodzie / w bystrym strumieniu jordanowym brodzą, / wszystkie zazdroszczą drzewa ich urodzie, / a ony owoc co rok smaczny rodzą, / tak też dwie duszy wasze w jednym ciełe / wydadzą kwiatów i owoców wiele”.

³⁴ S. Wysocki, *op. cit.*, s. 750 (por. też: M. Trębska, *op. cit.*, s. 422). Omówienie budowy zbioru, jego charakteru, a także wskazanie najważniejszego źródła emblematycznego

Że jest to jedynie ekscerpt ze znacznie większej całości, dowodzi zbiór siedemnastu takich emblematów w jednym z rękopiśmiennych poradników retorycznych zapisany jako *Certamen laetitiae cum luctu* (*Żałoby z weselością pojedynek*). Pierwszy z przytoczonych przez Wysockiego symboli znajdujemy w owym zbiorze (I 5), drugi nie ma tam swego odpowiednika, ale wspólnota tematu i kształtu metrycznego dowodzi, iż także on przynależy do tego samego zestawu ozdobników oratorskich, a jedyny znany odpis nie jest kompletny.

W zbiorze *Certamen laetitiae cum luctu* tylko pierwszy emblemat jest trójelementowy, wszystkie pozostałe pozbawione są łacińskiej inskrypcji, a rolę lemmy pełnić ma polskojęzyczny dystych. Zapis w rękopiśmiennej retoryce, jak również podtytuł zbioru *Symbola ad redditorias serti spectantia* („Symbole odnoszące się do wieńca”) nie pozostawiają wątpliwości co do charakteru owych utworów. Nie jest to literacki cykl, lecz zestaw propozycji symbolicznych ozdobników, które miały służyć ubarwieniu weselnej oracji, w tym przypadku związanej z oddawaniem wieńca³⁵. W praktyce staropolscy mówcy rzadko sięgali po rymowane cytaty (nie są również znane przykłady wykorzystania wydanych tu emblematów w mowach nupcjalnych), co nie przeszkadzało w promowaniu ich jako atrakcyjnego materiału erudycyjnego.

Identyczny charakter ma również drugi zbiór, *Flores symbolici applausui nuptiarum servientes*. Składają się nań emblematy trójelementowe, z czterowersowymi subskrypcjami. Są one znacznie ciekawsze pod względem literackim niż dystychy *Certamen laetitiae cum luctu*. W obrębie możliwości, jakie daje w tym względzie kwartyna, zostały również zróżnicowane wersyfikacyjnie (obok dziesięciozłogłoskowca – rzadkiego metrum w liryce XVII wieku – mamy też ósmiozłogłoskowiec, obok częstszego układu rymów parzystych występują również rymy przeplatane). Tylko w jednym przekazie ów zestaw emblematów ma postać literackiego cyklu, trzy pozostałe odpisy, stanowiące bez wyjątku rękopiśmienne podręczniki retoryczne, jedno-

Wysockiego daje: M. Górńska, *Emblematy polskiego życia politycznego w „Orator Polonus” (1740) Samuela Wysockiego* (w druku; uprzejmości autorki zawdzięczam możliwość zapoznania się z artykułem). Cytowane tu emblematy były dodatkiem Wysockiego do „symboli”, które referował za rozdziałem *Symbola nuptialia* popularnego podręcznika Radaua (M. Radau, *op. cit.*, s. 261–268).

³⁵ B. Bednarek, *W świecie staropolskich oracji weselnych. Mowy wygłaszane przy oddawaniu wieńca*, [w:] *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzyimas, Wrocław 2005, s. 79–100; M. Trębska, *op. cit.*, s. 122–137.

znacznie traktują poszczególne utwory jako zbiór przydatnych w mowach weselnych symboli, czego dowodzą występujące tam tytuły całości: *Symbola epithalamica*, *Symbola nuptialia* czy *Epithalamicae materiae symbolae*. W jednym z przekazów pięć emblematów zapisano osobno (dopiero później zostały one włączone do zbioru) jako wstęp części *Praxes redditoriae munerum*. Poprzedzająca je nota wprost wyjaśnia, iż zgromadzone niżej „symbole” nupcjalne można wykorzystać przy dowodzeniu (*argumentatio*) w różnego rodzaju mowach³⁶.

Przykłady w tej samej rękopiśmiennej retoryce pokazują, na czym winno polegać wykorzystanie owych emblematów w praktyce. Bezpośrednio przed *Praxes redditoriae munerum* zapisano dwanaście przykładowych fragmentów mów weselnych (*Praxes epithalamicae*). Były to tzw. „impety”, autonomiczne segmenty oracji, opracowujące błyskotliwy koncept lub egzemplum. Temat większości zapisanych tu impetów wyznaczają puentujące je emblematy (częściowo tematycznie i formalnie zbieżne z zebranymi we *Flores symbolici*), które organizują całość pojawiających się w impecie metafor, porównań i cytatów. Oto charakterystyczny przykład takiego impetu opartego na emblemacie analogicznym do II 4:

Między inszemi, których dobrze świadoma miłość, sztukami jest też i ta: myśliwą i dobrze łowczego świadomą trybu nazwać każdy może *non segnis venator amor*, W[asz]M[os]ć Państwo. Nie tak bowiem łowów bogini Dyjana gęstym się cieszy obłowem, ba i myśliwy Akteon w tej czasem szwankuje sztuce, nieostrożnie swym gończym na stół idąc. *Acteon ego sum, dominum cognoscite vestrum* [OV.Met. 3,230]. *Acteon canibus praeda nefanda suis* [por. OV.Tr. 2,106]. Ta zaś miłosna łowczyni zawsze na upatrzonego godzi, *incertum dirigit ictus*. A gdziekolwiek swoje z serc uplecion<e> zastawia sieci, tam niepochybna zwierzyzna *casibus omnis praeda fit apta suis*. Jasny tego dokument J[ego] M[os]ć P[an] N., gdy albowiem dowcipnej miłości wymyśl przez J[ego] M[os]ć P[an] N. sztucznie zastawił siidla, zaraz się kochanym obłowem (bo przyjacielskim) J[ej] M[os]cią P[ann] N. ukontentował. *Iam tenuit, quod cepit amor*.

Łaska to jedna i życzliwy afekt W[asz]m[os]ć Państwa kochających rodziców, żeście tej pierzchliwej damie/sarnie do złotej miłości sieci drogę pokazali, *praedamque dedistis amori*. Acz J[ego] M[os]ci Panu N. nie schodzi na powabnych tej zacnej zwierzyzny ponętach, tyle ma *illicia*, ile zwyczajnych sobie *decora* tak dalece, że *quidqu<i>d petera sparsim hic totum natura dedit (hic laus sponsi)*. Te wszystkie jednak J[ego] M[os]ci Pana N. *non vana gloriae indicia* zabierają powagi swoje, osobliwie z przychylniej W[asz]m[os]ć Państwa inklinacyi,

³⁶ Rkps Biblioteki Czartoryskich, sygn. 2042/II, s. 543.

za którą przy odebraniu przyjaznej ligi z J[ej]m[os]ć Panną N. uniżonym dziękuję ukłonem, zebrząc błogosławieństwa w dalsze życia spólnego terminy. Przy tym to <na> serdecznym wyraża tle: *Hac praeda unquam sibi nulla gratior*.

Nie Dyjana dla swej chęci
Pierzchliwego zwierza nęci,
Lepiej przyjaciel smakuje,
Bo ten serce kontentuje.

Impet stanowi ciąg wariacji na temat emblematycznego obrazu polującej bogini, które objęły i przedstawienie pana młodego jako myśliwego, i rodziców panny młodej naganiających mu zwierzynę, i wreszcie złapaną w małżeńskie sidła łąnię – pannę. Podobnie wyglądają pozostałe propozycje. Przykładowo impet, w którym miłosne uczucie porównywane zostało do słonecznego ognia, kończy się tak:

Ja zacnej Waszm[os]ć Państwa koligacyi życzliwym zapisuję charakterem:
Et polus, et tellus vestro copulentur amori.

Co przychylne Nieba mają
I co Ziemia w łaskawości,
Niech za trybut nam oddają
W nieprzerwanej życzliwości³⁷.

Że te retoryczne „symbola” mogą nawiązywać do konkretnych emblematów, dowodzi fakt, iż ten akurat wszedł później w skład wspomnianej dekoracji weselnej uświetniającej zaślubiny Denhoffa:

Amor in orbem e caelo sidera transfert.
Lemma: *Et polus, et tellus vestro socientur amori*.

³⁷ *Ibidem*, s. 531–533 (*Praxes epitalamicae* VII) i 537 (*Praxes epitalamicae* IX). Pozostałe emblematy owego zbioru impetów mają postać: „A nadto *pretiosi muneris instar* zniewolone serce swe prezentuje z tym charakterem: *Perpetuum curret amoris iter*. / W miłości drodze nigdy nie ustanie / I póki życia – serdeczne kochanie. / Szerzyć się będzie termin życzliwości, / Chyba śmierć zrazi w swej natarczywości” (*ibidem*, s. 535, *Praxes epitalamicae* VIII), „*Continuet superi pleno sociata favore succesus que novos successibus addant*. / Aspekty nieba niechaj wam hołdują / I szczęściem złotym niechaj koronują” (*ibidem*, s. 538, *Praxes epitalamicae* X), „*Vita signabit non nisi solus amor*. / Spólne życie miłość pomiaruje, / Sam afekt chęci szczerze stemperuje” (*ibidem*, s. 592, *Praxes epitalamicae* XII).

Również jeden z emblematów *Flores symbolici* (II 6), w części przekazów opatrzony inskrypcją: „A fide grata quies”, w takiej postaci został wykorzystany na Denhoffowym weselu:

Orpheus cytharam pulsat, interim leones decumbunt quiete.

Lemma: *A fide grata quies*³⁸.

Retoryczny charakter drugiego z wydawanych tu zbiorów ujawniają już otwierające go emblematy. Pierwszy odwołuje się do przedstawienia połączonych w uścisku dłoni z lemmą: „In aeternum”, drugi do tarczy ozdobionej sercami i opatrzonej horacjańską frazą: „Hic murus aeneus esto”. Opisy obu symboli przypominają, iż były to dewizy znanych osobistości, oba jako takie powtarzają się też w dawnych antologiach symboli, a za nimi również w zbiorach przykładów oratorskich wśród erudycyjnych egzemplifikacji do wykorzystania w weselnej mowie lub kazaniu jako *symbola nuptialia*³⁹. I choć zależność poszczególnych utworów zbioru od emblematów amorycznych, których wzór ukonstytuował się na początku XVII stulecia w Niderlandach, jest niewątpliwa, to trudno mówić tu o wpływach bezpośrednich. Właściwym zapleczem owych ślubnych „symboli” były kompendia. Przy czym znacznie bliżej autorowi (autorom?) owych subskrypcji do kompendiów retorycznych (zawierających wybory erudycyjnych symboli i emblematów) niż emblematycznych (zawierających między innymi symbole i emblematy o tematyce nupcjanej).

Także ujawniona podtytułami w przekazie podstawowym struktura zbioru – gdzie po ściśle związanych z sytuacją weselną emblematami miłosnych (1–33) idą „symbola” *Ad torques et monilia* („Na łańcuszki i bransolety”, 34–38), *Ad annulum* („Na pierścień”, 39–43) oraz *In communi* („Na związek”, 44–48) – stanowi jedynie pochodną zestawień takich symboli w celach oratorskich. Układ odpowiada bowiem kolejnym mowom związanym z zaręczynowym oddawaniem pierścienia oraz wręczaniem typowych upominków ślubnych, w tym przypadku łańcucha (naszyjnika) oraz bransolety, i w taki sam sposób porządkowany bywał w retorycznych poradnikach. Na przykład w traktacie jezuita Adama Januszewicza z 1711 roku symbole o tematyce weselnej w dziale *Suplex oratoria epithalamicae*

³⁸ *Symbola et emblemata proposita...*, s. [3]: nr 15; s. [4]: nr 25.

³⁹ Oba symbole spopularyzowało kompendium J. Typotiusa (*Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum...*, t. 3, Praeae 1603, s. 70 (ryc.), 73–74 (komentarz); t. 2, Praeae 1602, s. 154 (ryc.), 157–158 (komentarz). Por. objaśnienia do emblematów II 1–2.

materiae inserviens zostały podzielone na odnoszące się do pierścienia (*An-nulus*), wieńca (*Sertum seu corona*), łańcuszka (*Torquis*), świecy i pachnidła (*Fax et vonis*) oraz kołacza (*Panis seu dulcearia*)⁴⁰.

Użytkowy charakter zbioru miał również swe odbicie w jego rękopiśmiennym żywocie. Kopia *Flores symbolici* (przekaz A) daje redakcję najpełniejszą (zawierającą czterdzieści osiem emblematów nupcjalnych) i jest najbardziej uporządkowana, choć w kilku subskrypcjach wprowadza niekorzystne zmiany wersyfikacyjne (te ostatnie nie były respektowane w niniejszej edycji). Wcześniejsza redakcja zbioru obejmowała jedynie trzydzieści pierwszych emblematów (nie wszystkich, wspólny dla trzech odpisów owej wersji jest brak utworów II 18 i 22). Taką wersję reprezentują dwie z wykorzystanych w edycji kopii, *Symbola epithalamica* oraz *Symbola nuptialia* (przekazy B i C). Natomiast trzecia kopia, zatytułowana *Corollarium. Epithalamicae materiae symbolae* (przekaz D), przynosi zestaw skompilowany z kilkunastoma nowymi emblematami, z których większość nie respektuje czterowersowego kształtu subskrypcji. Także literacki poziom części z przydanych wierszy wyraźnie odstaje od wcześniejszej całości (dodatkowe utwory przekazu D wydane zostały w aneksie). Jest to jednak prosta konsekwencja charakteru zbioru, z założenia traktowanego jako luźny zestaw symbolicznych ozdobników, który tylko kaprysem kopisty w jednym z odpisów uzyskał status emblematycznego cyklu.

Zarówno dwa wydane niżej epitalamijne zbiory, jak i pozostałe przywołane tu porównawczo poetyckie emblematy i symbole nupcjalne z erudycyjnych propozycji poradników retorycznych, reprezentują swoisty podgatunek, egzystujący poza książkowym obiegiem literackim (jeśli nie liczyć wtórnego obiegu w postaci kompendiów oratorskich pokroju pracy Wysockiego). Twórcy owych utworów, dopisujący rymowane subskrypcje do znanych symboli emblematycznych, nie starają się ich komponować w literackie cykle. Rola ich wierszowanych miniatur została w pełni zinstrumentalizowana i ściśle podporządkowana zastosowaniom retorycznym. Jednak choć staropolskie mowy i kazania weselne zgodnie z panującą wówczas modą chętnie odwoływały się do hieroglifików, herbów, symboli czy emblematów, to z poetyckich cytatów korzystały jedynie sporadycznie. Skoro nie są dotąd znane przytoczenia którejs z rymowanych subskrypcji emblematu lub inskrypcji symbolu w oracjach lub kazaniach nupcjalnych,

⁴⁰ Rkps Biblioteki Czartoryskich, sygn. 2051/I (niżej opisany bliżej jako przekaz D drugiego cyklu). Por. M. Górska, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji...*, s. 122.

wygląda na to, iż owe liryczne miniatury, ukazujące zupełnie nowe oblicze staropolskiej emblematyki erotycznej, skazane na ogół zostały na egzystencję w retorycznych kompendiach.

Chciałbym serdecznie podziękować wszystkim osobom, które służyły pomocą przy przygotowaniu niniejszej edycji: dr Grzegorzowi Franczakowi za przekłady z łaciny, dr Magdalenie Górskiej za wskazanie nieznanych mi przekazów drugiego cyklu oraz wszechstronne konsultacje merytoryczne, dr hab. Marii Barłowskiej i dr Małgorzacie Trębskiej za życzliwą pomoc w ogarnięciu weselnej materii oratorskiej, zaś dr Annie Nowickiej-Struskiej za udostępnienie swego artykułu przed drukiem. Osobne wyrazy wdzięczności za wyrozumiałość i cierpliwość należą się redaktor niniejszego numeru „Terminus”, dr Justynie Kiliańczyk-Ziębie.



EDYCJE

[I]

Certamen laetitiae cum luctu. Symbola ad redditorias serti spectantia

[1] *Quidam cum radiis pinxit coronam ad instar rotae cui implexa corda rotat manus.*

Cum lem[mate]: Dulcis amor.

Słodka męka, gdy kogo w takie plotą koło:

Co ma w sercu, to wszystko wyśpiewa wesoło.

[2] *Alius pinxit plumatum amorem in medio coronae laqueum occultantem cui adhaerens alias agit. Cum epigraphe:*

Uwiązł pierzchliwy ptaszek w zadzierzgnionym sidle.

Gdy już nie może wlecieć, a cóż mu po skrzydło?

[3] *Alius pinxit cor flammis ardens in corona ex quo Phaenix provolat. Cum lemmate:*

Wnet się w feniksa zmieni spalone na poły

Serce, chociaż w tym gniaździe pójdzie i w popioły.

[4] *Provolantes ex absynthio apes, quae floridum involant sertum. Cum lemm[ate]:*

Już po gorzkim piołunie, teraz smaczne miody

Bierście, jakich pestańskie nie rodzą ogrody.

[5] *Vulneratum cor, cui manus e corona flores contritos pro emplastro applicat. Cum lemm[ate]:*

Złotym nie trzeba drotem tej haftować rany,

Dość w sercu, gdy lekarstwo daje kwiat różany.

[6] *Ariadnae Coronae caelestis e diametro posita florea. Cum epigraphe:*

Może śmieie z Koroną cudnej Aryjadny

Jąc w paragon swym wdziękiem wieniec tak układny.

[7] *Aureus circulus in aere pendent, subtus vero flores diversi generis. Cum lemm[ate]:*

Darmo inszym tym kwiatem łubek ktoś gotuje,
Gdy mi złota wieczności obrączka kwadruje.

[8] *Sol cinctus corona, quam philosophi Halon appellant ad signum Virginis tendens. Cum lemma[te]:*

I Słońce zodyjacczną Damę z wieńcem wita,
Tym niejako zaszczytem o przyjaźń się pyta.

[9] *Vallum ex liliis constructum in cuius ambitu amor occultatur. Cum lemm[ate]:*

Darmo mię niefortunne tu szturmę sięgają,
Kiedy mię lilijowe szańce otaczają.

[10] *Flores ad instar catenae contorti. Cum lemmate:*

Kogo w kwieciste pęta raz przyjaźń zachwyci.
Już się więcej wolnością złotą nie zaszczyci.

[11] *Currus floreis suffultus rotis, quem tres Gratiae trahunt. Cum lemma[te]:*

Lubo z pieszczonych kwieci uwite są koła,
Lecz im dyjamentowa stateczność nie zdoła.

[12] *Navis laureata non procul a littore dissita ex qua amphora eminent de super impendente corona. Cum lemm[ate]:*

Dobry znak, gdy nadzieję skutkiem koronują,
Znać jej nieba przy lądzie stanąć obiecują.

[13] *Fasciam fasciculus florum praecinctus cuius nexus duae manus dissolvere nequeunt. Cum lemm[ate]:*

Nic się Bryjareuszów storękich nie boją
Kwiaty w naręczy, jako za parkanem stoją.

[14] *Victima collum habens coronis redimitum fascia de super cervici impendente. Lemma:*

Za pewne wiem to, że już z tej nie wybrnę toni,
Dość, że mi wieniec rany głębokie zasłoni.

[15] *Tempus undique sparsum floribus aureo pulvere fluentem tenens clepsidram. Lemma:*

Znać, że kwitnące wieki kwieciami obsypane
Czas przyniesie i moment złotem przeplatane.

[16] *Super fatales taxos corona quae supprimit eosdem ne pullulent. Lemma:*

Niechaj sobie przyjaciel stąd szczęśliwość tuszy,
Że śmiertelne cyprysy ta korona głuszy.

[17] *Florum fasciculis innexum cor. Lemma:*

Jedno szczęście celuje złożone nad brzegiem
Uszykowane kwiaty tak ślicznym szeregiem.

APARAT KRYTYCZNY

Cykl wydany na podstawie odpisu w rękopiśmiennej retoryce z licznymi przykładami i wzorami *Rhetorica sarmatica Hymaeneo sacra, seu De epithalamicis orationibus in Polonia usurpatis* (rkps Biblioteki Czartoryskich, sygn. 1884/I), s. 78–80. Charakter zawartych tam przykładów oratorskich krótko omawia Małgorzata Trębska, która pierwsza również zwróciła uwagę na publikowany tu cykl emblematyczny⁴¹. Uprzejmości autorki zawdzięczam fotokopie przekazu.

Objaśnienia

Tytuł – „Żałoby z wesołością pojedynek. Symbole odnoszące się do wieńca” (jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady z łaciny autorstwa Grzegorza Franczaka).

[1] Opis ikonu: „Ktoś wyobraził promienisty wieńiec na podobieństwo koła z wplecionymi sercami, które wprawia w ruch ręką”; z lemma: „Słodka miłość”.

[2] Opis ikonu: „Inny namalował pierzaste Amora trzepoczącego się w wieńcu z ukrytymi siłdami”.

w. 1 *zadzierzgnionym* – zastawionym.

[3] Opis ikonu: „Inny namalował płonące serce w wieńcu, z którego wzbija się feniks”.

[4] Opis ikonu: „Wzlatujące z piołunu pszczoły siadają na kwitnącym wieńcu”.

w. 2 *pestańskie ... ogrody* – antyczne Paestum (obecnie wieś pod włoskim miastem Capaccio) słynęło z swych różanych ogrodów.

⁴¹ M. Trębska, *op. cit.*, s. 401–406, 425–426.

[5] Opis ikonu: „Zranione serce, któremu ręka przykłada plaster z wyjętych z wieńca i zgniecionych kwiatów”.

[6] Opis ikonu: „Z niebiańskiego Wieńca Ariadny w okrąg ułożone kwiaty”.

w. 1 z *Koroną ... Aryjadny* – Koroną (Wieńcem) Ariadny nazywana była Korona Północna, konstelacja siedmiu gwiazd między gwiazdozbiorami Herkulesa i Wolarza (według mitologii greckiej był to przeniesiony na nieboskłon diadem Ariadny).

w. 2 *paragon* – zawody, konkurencja.

[7] Opis ikonu: „Złota obręcz w powietrzu zawieszona, pod nią zaś różnego rodzaju kwiaty”.

w. 1 *tubek* – stroik na głowę panny młodej.

w. 2 *kwadruje* – pasuje.

[8] Opis ikonu: „Słońce otoczone wieńcem, który filozofowie zwą halo, zbliżające się do znaku Panny”. Mowa o tzw. halo słonecznym, zjawisku optycznym polegającym na widocznym pierścieniu światła otaczającym tarczę słoneczną.

[9] Opis ikonu: „Szaniec z lilii zrobiony, za którym Amor się kryje”.

[10] Opis ikonu: „Kwiaty splecione na podobieństwo łańcucha”.

[11] Opis ikonu: „Wóz na kwietnych toczący się kołach, trzy Gracje go ciągną”.

w. 2 *dyjamentowa stateczność* – tj. twardość diamentu (uważanego za najtwardszy znany wówczas materiał).

[12] Opis ikonu: „Uwieńczony okręt znajdujący się niedaleko od brzegu, amfora zeń wystaje z zawieszonym nad nią wieńcem”.

[13] Opis ikonu: „Bukiet kwietną wstęgą przewiązany, którą dwie ręce rozwiązać próbują”.

w. 1 *Bryjareuszów storekich* – mityczny syn Gai i Uranosa Briaures miał pięćdziesiąt głów i sto rąk.

[14] Opis ikonu: „Zwierzę ofiarne z szyją owiniętą wieńcami i wstęgą nad karkiem zawieszoną”.

[15] Opis ikonu: „Czas zewsząd kwieciami obsypany, z klepsydrą w ręku, w której przesypuje się złoty piasek”.

[16] Opis ikonu: „Nad żalobnymi cyprysami zawieszony wieniec, co wzrost ich wstrzymuje”.

w. 2 – tzn. że małżeńska korona potrafi zwyciężyć żalobę.

[17] Opis ikonu: „W kwietne wstęgi serce splecione”.

[II]

Flores symbolici applausui nuptiarum servientes

[1] *Apud Margaritam ducissam: duae manus more salutantium exfertae ac iunctae.*

Cum lem[mate]: In aeternum.

Póki tchu i życia stanie,
Spólne życie nie ustanie
I samo koło wieczności
Związku nie zerwie miłości.

[2] *Apud Carolum Fridericum: scutum cordibus humanis plenum.*

Cum lem[mate]: Hic murus abeneus esto.

Niech się kto murem cyrkluje,
Niech piersi tarczą staluje;
Mnie tarcza – miłość spojona,
Serce – to mur, to obrona.

[3] *Abacus in quo loco calculorum lusoriorum corda disposita.*

Cum lem[mate]: Vinci seu vincere pulchrum.

Parzystą Miłość na grę zwabiła
Miłość, a serce we grze stawiła.
Wygra czy przegra – równa wygrana,
Przegra czy wygra – równa przegrana.

[4] *Rete extensum in quo duo corda.*

Cum lem[mate]: Hac praeda ditescit amor.

Sztuczna w łowach swych łowczyni,
Miłość, stawia siatki swoje.
Ale że jest serc bogini,
Tylko chwyta serca dwoje.

[5] *Ignis adversus ventos fortior sursum evolat.*

Cum lem[mate]: Vis nulla retardat.

Lubo się wichry srożą bez miary,
Szerzy się płomień w większe pożary.

Choć w szturmach wewnętrznych ogień nie mały,
Możniejsze wznieca w sobie zapaly.

[6] *Orpheus tangens citharam ad cuius cantum, leones, agni, aquilae, columbae etc. mansuetissime quiescunt.*

Cum lem[mate]: Discordia concors.

Gdy gra Miłość swe kancony,
W słodko brzmiące bijąc strony,
Choć niezgodne serca będą,
W parze spokojnej zasięda.

[7] *Amoris genius hamo captum cor tenens.*

Cum lemm[ate]: Hamat amatque simul.

Biegły rybitw, Miłość, wszędy
W życia morzu rzuca wędy.
Które serce ma na wędzie,
To statecznie kochać będzie.

[8] *Duo corda inter flammas.*

Cum lem[mate]: Igneus ardor amoris.

Nie sam Wulkan ogień żarzy,
Ma i Miłość swe płomienie,
Które mi serca sparzy,
Goreć będą póki tchnienie.

[9] *Sol dispersis radiis super terram lucens.*

Cum lem[mate]: Unus respicit omnes.

Książę planetów swą subtelnością
Wszędzie się wdziera, gdy z chmur wynika;
Trudno się schronić i przed miłością,
Choć jedna wszystkie serca przenika.

[10] *Tabula arithmetica continens numerum.*

Cum lem[mate]: Nexu perfectior ipso.

Kto jedność liczy, tam komput mały,
Kto liczbę łączy, tam doskonały.
I miłość mało waży w jedności,
Z drugim złączona większej dzielności.

[11] *Facies humana in opposito speculo secundo representata.*

Cum lem[mate]: Geminum quod cernitur unum est.

Na mylny pozór zda się dwojaka,
A w rzeczy jedna twarz i jednaka.
Przyjaźni jedno, dwoje serc w oczy –
Co oko dzieli, miłość jednoczy.

[12] *Turtur vidua in ramo arido.*

Cum lem[mate]: Solus ago gemitus.

Bez towarzysza synogarlicy
W nieutulonej jęczy tesknicy.
Tak bez kompana serce się kruszy,
Przyjaźń bez pary zalem się suszy.

[13] *Aurum in igne expolitur.*

Cum l[emmate]: Pulchrius igne venit.

Gdy się w płomieniu wypoleruje
Złoto, drożej się z ognia szacuje;
W ogniu miłości gdy serce tleje,
Serce i życie piękniej jaśnieje.

[14] *Cithara sine fidibus seu cum fidibus sine anima.*

Cum lemm[ate]: Ex animis male pulsa sonat.

Choć melodyjna lutnia, bez duszy
Niewdzięcznie nuci, gdy ręka ruszy.
Życ bez przyjaźni jest żyć we młdoci,
Żyje bez duszy, kto bez miłości.

[15] *Navis inter fluctus sine nauclero.*

Cum l[emmate]: Naufragio facilis.

Błędna łódka, kiedy w falach
Bez żeglarzów, bez styrnika;
Życie ludzkie tonie w żalach
Bez miłości przewodnika.

[16] *Magnes ferrum resistens trahit.*

Cum lem[mate]: Vi rapit occulta.

Magnez żelazo fortelem skrytym

Ciągnie do siebie, choć się opiera.
I miłość kształtem skrycie wrytym
Pociąga serce, lub się wydziera.

[17] *Vitis ligata fructificat.*

Cum lem[mate]: Faciunt haec vincula fructum.

Winną latorośl wiążąc w winnicy,
Biorą bogaty owoc ogrodnicy.
Gdy przyjaźń związkiem krępuje życie,
Bierze owoc złoty ludzkie pożycie.

[18] *Sol radium spargens in oppositum speculum, in formam cordis formatum.*

Cum lem[mate]: Utrumque serenat.

Słońce w zwierciadło promieniem bije,
Stąd się refleks w inszą odbije.
Miłość, gdy w czyje serce uderzy,
Afekt z jednego w drugie wymierzy.

[19] *Avicula in cavea cantans.*

Cum l[emmate]: Libertas clausa sonora est.

Ścisłym zawarty ptaszek więzieniem,
Wdzięczniejszym uszy rozdrażnia pieniem.
I dobrowolny więzień miłości
Głośniejszej w sławie dozna dzielności.

[20] *Duo corda una sagitta transfixa.*

Cum l[emmate]: Unius duo praeda sumus.

Sajdaczna Miłość w serce godziła,
Jednym postrzałem dwoje zraniła.
Lecz nie okrutna, choć krwawa, strzała,
Gdy się za postrzał przyjaźń dostała.

[21] *Cor cum alis.*

Cum l[emmate]: Alas addit amor.

Gdy miłość serca spoi chęciami,
Zaraz lotnemi zdobi piórami.
Tak szybko pędząc miłości drogą,
Aż swego dojdą, przestać nie mogą.

[22] *Duo corda duabus sagittis transfixa.*

Cum I[emmate]: Imas transadigit fibras.

Gdy miłość w serca strzałami bije,
Głaskać nie umie, na wylot szyje.
Nieszczera miłość, co z wierzchu rani,
Co wskroś przenika, tej nikt nie zgani.

[23] *Cupido in testudine.*

Cum I[emmate]: Segnes odit amor.

W Miłości placu, kto złotwim krokiem
Czołga się, tego przenosi okiem.
Lecz zaś kto afekt ma szczerze chciwy,
Na spólną przyjaźń ten nie leniwy.

[24] *Amor in cordibus humanis penicillo pingit verbum: Amo.*

Cum lem[mate]: Character amoris.

Sztuczny Apelles na tle serdecznym,
Miłość, swym stylem to pisze wiecznym,
Aby w przyjaźni żyć bez odmiany –
Taki charakter niezgluzowany.

[25] *Horologium solare sine sole.*

Cum lemm[ate]: Prodest nihil absque secundo.

Za nic, choć sztuczny, kompas słoneczny,
Gdy się nie łączą słońca promienie,
Gdy się z przyjaźnią kompan serdeczny
Nie łączy, miłość stanie w cenie.

[26] *Athletae duo ad unam metam collimant.*

Cum I[emmate]: Duo properamus ad unum.

Dwaj swe biegi zawodnicy
Do jednej mety zawodzą,
Tak prawdziwi miłośnicy
Pędzą, aż w przyjaźń ugodzą.

[27] *Genius amoris habens sub pedibus insignia belli.*

Cum I[emmate]: Cedit gradivus amori.

Choć się ludzie uarmują,

Przecię Miłości hołdują.
Mars Miłości ustępuje,
Z Marsa Miłość tryumfuje.

[28] *Leo facem accensam fugiens.*
Cum [emmate]: Ardorem ferus ipse fugit.

Chybaby lwa syn dzikiego
I homoru niehumanego,
Kto płomienia miłosnego
Nie puszcza do serca swego.

[29] *Sphera mundi supra quam vigil amor.*
Cum [emmate]: Vigili securus amore.

U kogo Miłość strażnikiem,
Ten bezpiecznie koczuje,
Kto jest szczerym miłośnikiem,
Niebezpieczeństw nie czuje.

[30] *Sol in Geminis.*
Cum [emmate]: Hic sibi grata quies.

Gdy słońce świat biegiem krąży,
Na stańcę dwojaką dąży.
I Miłość we dwóch zasiada,
W parze sobie tron zakłada.

[31] *Avicula viridi illicis capta.*
Cum [emmate]: Placito sibi capta virore.

Gdy łowcza ręka stawia wab zielony,
Nim się ptak wabi oraz usidlony;
I miłość kwiecie gdy zielone stawia,
Przyjaznym sercem chciwe oko zławia.

[32] *Duo corda iuncta sub corona viridi.*
Cum [emmate]: Viridis fortuna coronat.

Przyjacielskie serca obie
W spólnym życiu znaczą sobie.
Pod koroną spokojone
Serce zawsze jest zielone.

[33] *Cupido coronatusserta nectit sub pedibus regum habens coronas.*

Cum [emmate]: Grator est quam tollit amor.

Gdy Miłość wdzieje korony,
Afekt miłością zraniony.
Za nic waży pańskie sprzęty,
Gdy miłość czyni ponęty.

Ad torques et monilia

[34] *Manus monilia tenens quibus loco gemmarum corda sunt in texta.*

Cum [emmate]: Haec gemmis pulchrius ornant.

Niech swe manele zdobi perłami
Droga Fortuna, Miłość sercami.
Za nic te sztuki, choć są glancowne,
Perły tanieją, sercu nierowne.

[35] *Cor amoris genio alligatur.*

Cum [emmate]: Connectit utrumque.

Czy Miłość do serca spięta,
Czy-li serce do Miłości,
Dość, że obojgu te pęta
Są związaniem życzliwości.

[36] *Amoris genius manus aurea stringit torque.*

Cum [emmate]: Stringit in aeternos nexus.

Gdy Miłość, ludzkich afektów księżę,
Na wspólne życie ręce powiąże,
Tak piękny związek nie minutami
Przystoi mierzyć, ale wiekami.

[37] *Columnae duae catenis invicem ligatae inter adversantes ventos stabiles.*

Cum [emmate]: Arcent haec vincla ruinam.

Niech Eolus wichry zburzy
I cały impet wynurzy,
Mocni stoją; zawiązane
Związek trzyma niezłomane.

[38] *Navis ad portum catenis alligatur.*
Cum lem[mate]: Stringitur ut teneat portum.

Żeglarz nawę po swym biegu
 Przy dostojnym wiąże brzegu.
 Łańcuch miły, choć krępuje,
 Bo szczęśliwy port skazuje.

Ad annulum

[39] *Annulus cum gemma sigillatoria.*
Cum lem[mate]: Respondet imago.

Gdy co wyryty sygnet pieczętuje,
 Jam swój sztych pięknie wykonterfektuję,
 Jak w swym kochanym ten pierścień ozdobny
 Wyraża miłość i afekt podobny.

[40] *Annulus in cuius gemma sol et luna.*
Cum lem[mate]: Geminum mihi sidus.

To sztuka, że się planetów księżę
 Z księżycem na tle pierścienia wiąże;
 To prawda, że kto pierścień szczerości
 Bierze, przychylne ma nieba włości.

[41] *Annulus sigillatorius duo corda obligans.*
Cum lem[mate]: Constantem signat amorem.

Ma swoje sztuczne Miłość dekreta,
 Co pieczętuje serca sekreta,
 By było w statku nie naruszone
 I jednej chęci nic nie dotknięte.

[42] *Annuli circulus dependenda corde.*
Cum lem[mate]: Omni fine caret.

Nie zna końca cyrkuł złoty,
 Tak i miłość teje cnoty:
 Że granic żadnych nie czuje,
 Wiecznym się czasem miarkuje.

[43] *Annuli circulus circumdans cor.*

Cum lemmate: Pro digito.

Pierścienny cyrkuł, kto nim pieczętuje,
Bardziej nim serce niż palec krępuje.
W pierścieniu bowiem taka dzielność skryta,
Że rękę zdobi, a za serce chwyta.

In communi

[44] *Genius amoris habens in pectore solem radios dispergentem supra corda humana.*

Cum [lemmate]: Disponit cum sole manus.

Z pierwszym planetą Miłość certuje,
Miasto promieni dary spenduje,
Które mi ludzkie serca zwabione
Szczerzej przyjaźni są zniewolone.

[45] *Deus silvestris ligna in ignem coniicit.*

Cum lem[mate]: Dantur in ardorem.

Sylwan swe drzewa w ogniste upały
Rzucając, wznieca z nich płomień niemały.
W życzliwych sercach zapisane dary
Wdzięczne miłości wzniesają pożary.

[46] *Nubes inbre copioso respergit terram unde fruges variique fructus nascuntur.*

Cum lemmate: Grata rependit.

Gdy dżdżem rzęsiwym ziemia się wykąpie,
Na zawdzięczenie wyda owoc nieskądzie.
Tak kto roztrząsa dary, ten nie traci,
Temu przyjaźni owocem wdzięczność płaci.

[47] *Urbs aliud arx aureis et argenteis machinis oppugnata patet.*

Cum [lemmate]: Reserat vis aurea claustrum.

Miasta, zamki niedobycie
Złotym szturmem się poddają.

I zamknięcia serca skryte
Dary złote otwierają.

[48] *Sol inter nubes reflexus facit iridem.*

Cum lemm[ate]: Pro uno mille colores.

Tęcza tysiąc kolorami,
Jedną słońca światłość płaci.
Przyjaźń związana darami
Licznie, bo serca bogaci.

Finis

APARAT KRYTYCZNY

Edycja drugiego zbioru emblematów weselnych została przygotowana na podstawie czterech przekazów:

A – rkps Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu, Zbiory Pawlikowskich, sygn. 79. Jest to luźno skomponowany zbiór mów i wierszy z końca XVII wieku (zawierający między innymi kopie *Łodzi młodzi* Kaspra Twardowskiego i *Poezji po-stu świętego* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego), w którym znalazł się również dział *Lirica polonica*, a w nim między innymi cykl *Flores symbolici applausui nuptiarum servientes* (k. 141v–142v), na który złożyły się emblematy 1–48. Kopia ta w niniejszej edycji stanowi przekaz podstawowy, który zdecydował zarówno o liczbie, jak i układzie poszczególnych emblematów, choć w uzasadnionych przypadkach (emblematy 4, 47, 48) kolejność wersów w subskrypcjach przyjęta została za zgodnymi przekazami B i C lub (gdy brak danych emblematów w przekazie C) wyłącznie za B.

B – rkps Biblioteki Czartoryskich, sygn. 2042/II. Jest to rękopiśmienna re-toryka, zawierająca między innymi przykłady mów żałobnych, weselnych i oko-licznościowych oraz użytecznych w sztuce oratorskiej sentencji, apoftegmatów, przykładów i impetów z drugiej połowy XVII wieku. Interesujące nas emblematy zapisane zostały tu w rozdziale *Praxes epithalami...* (s. 527–569) w dwóch partiach. Na część zasadniczą, zatytułowaną *Symbola epithalamica*, złożyły się kolejno em-blematy 1–17, 19–20, 23–27, 30, 29 (s. 554–562). Poza tym pięć emblematów zapisanych zostało jako wstęp części zatytułowanej *Praxes redditoriae munerum*: 44–48 (s. 543–544).

C – rkps należący do zbiorów berlińskich, przechowywany obecnie w Biblio-tece Jagiellońskiej, sygn. Ms. Slav. Quart. 17, pochodzący z pierwszej połowy XVIII wieku, zatytułowany jest *Polonia civilis omni humanitis exculia genere et po-lito praesenti saeculo accommodata* (na karcie tytułowej adnotacja: „Z biblioteki

WJM Pana Bogusława Bukowieckiego darowana”). Część rękopisu pt. *Hymenaeus Poloniae inter Nuptiales Taedas ac lumina oratoria illustris* zawiera mowy weselne. Emblematy pt. *Symbola nuptialia* zanotowano w kolejności: 4, 7, 11, 16–17, 3, 8–10, 12–13, 15, 20, 23–24, 26–27, 30 (k. 216r–218v). Po ostatnim emblemacie jako zamknięcie zbioru dopisano składankę popularnych cytatów:

Kto tu państwa miłości nad sobą nie czuje,
 Ten z zimnego gdzieś świata tu do nas wędruje.
 Trudno uciec, trudno się przed miłością schronić,
 Bo jako lotny nie ma pieszego dogonić.
 Kto jest miłości poddany,
 Pójdzie więzień okowany
 W dyamentowe kajdany⁴².

D – rkps Biblioteki Czartoryskich, sygn. 2051/I. Jest to retoryczna sylwa Adama Januszewicza z 1711 r. z ćwiczeniami i wzorami mów, listów i wierszy, zatytułowana *Phaebus illustrior ad ruinas obductam nube tristitiae faciem Regni serenans...* Zbiór emblematów zapisano tu jako *Corollarium. Epithalamicae materiae symbolae*, przy czym rozszerzony on został o szereg nowych utworów (w wyczerpieniu oznaczone kolejnymi literami alfabetu łacińskiego): 2, 1, 3, 6, a, 7–11, 13, 15–16, 14, b–c, 12, 17, 19, 21, 24–25, d, 27, e, 30, f–o (s. 217–222). Owe dodane emblematy przedrukowane zostały osobno w aneksie.

Wskazanie dwóch przekazów zbioru (B i D) oraz ich fotokopie zawdzięczam uprzejmości dr Magdaleny Górskiej, która krótko scharakteryzowała również ich emblematyczną zawartość⁴³.

Tekst transkrybowano, uwzględniając jego brzmienie po autopoprawkach kopyistów (przekreślenia wyrazów, odmienny szyk oznaczony cyframi nad zapisanymi wyrazami itp.). Przekazem podstawowym edycji był przekaz A (reprezentujący lekcje wspólne z D, na przekór B i C). Aparat zawiera wykaz wszystkich poprawek wydawcy, wszystkich lekcji wariantowych oraz wszystkich błędów przekazu podstawowego. Nie zostały natomiast uwzględnione lekcje swoiste poszczególnych przekazów (błędy, przede wszystkim metryczne i gramatyczne).

⁴² Centon najwyraźniej również składa się z rymowanek przydatnych jako ozdobnik weselnej oracji. Drugi dystych to cytowana z pamięci frazka Jana Kochanowskiego (I 98), zaś końcowe wersy stanowią wierszyk wykorzystany jako zakończenie jednej z wzorcowych mów zapisanych w rkpsie Biblioteki Ossolineum, sygn. 701 I, k. 138: „Kto jest miłości poddany / W dyamentowe kajdany / Idzie więzień okowany” (informację zawdzięczam dr hab. Marii Barłowskiej).

⁴³ M. Górską, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji...*, s. 121–122.

Tytuł: – A; *Symbola epithalamica* – B; *Symbola nuptialia* – C; *Corollarium. Epithalamicae materiae symbolae* – D

[1] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 554), D (s. 217). Opis ikonu: – A; *Duae manus sese invicem stringentes* – B; *Duae manus invicem se stringentes* – D / Lemma: – A; *Nexus in aeternum. Aliud Aeterno foedere nexus* – B; *Aeterno foedere nexus* – D / Subskrypcja: w. 3 *samo* – B D; *same* – A

[2] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 554), D (s. 217). Opis ikonu: – A; *Clipeus humanis cordibus plenus* – B; *Clipeus plenus cordibus humanis* – D / Lemma: – A; *Hic murus ahaneus esto, aliquod Foederatus cordium reddit nexus tutos* – B; *Hic murus araneus* [!] *est* – D

[3] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 554–555), C (k. 216v–217r), D (s. 217). Opis ikonu: *Abacus in quo* – A B; *Symbolum ducis Juliae erat abacus* – C / *calculatorum lusoriorum* – A; *lusoriorum calculatorum* – B C / *disposita* – A; *disposita cernuntur* – B; *disposita habens* – C / – *Abacus lusorius in quo loco calculatorum corda sunt posita* – D / Lemma: *pulchrum* – A C D; *pulchrum. Aliquod in mutuo amore seu vincere, seu vinci par felicitas est* – B / Subskrypcja: w. 1 *Parzystą Miłość* – C; *Parzystą Przyjaźń* – A; *Parzystą Miłość* – B D / w. 2 *a serce we grze* – C; *a serce na grze* – A; *a serce we grę* – B; *tam we grze serce* – D (bł.) / w. 4 *równa* – B C D; *równo* – A

[4] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 555), C (k. 216r). Opis ikonu: *extensum* – A; *expensum* – B; *expensum pingatur* – C / *duo* – A; *gemina patent* – B; *gemina haerent* – C / Subskrypcja (kolejność wersów za B i C, w A w. 1, 3, 2, 4): w. 1 *Sztuczna* – A; *Słuszna* – B; *Śliczna* – C / w. 2 *stawia siatki* – A C; *siatki stawia* – B / w. 4 *chwytą serca* – B C; *serca chwytą* – A

[5] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 555). Opis ikonu: – A; *Flamma ignis inter adversos ventos fortior sursum evolat* – B / Subskrypcja: w. 1 *Lubo* – B; *Kiedy* – A / w. 3 *wewnętrznych* – A; *wietrznych* – B / w. 4 *Moźniejsze ... zapaby* – A; *Mocniejsze ... upaby* – B

[6] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 556), D (s. 217). Opis ikonu: *tangens citharam* – A B; *citharam tangens* – D / *ad cuius cantum, leones, agni, aquilae, columbae etc. mansuetissime quiescunt* – A; *subtus animalia: leones, aquilae etc. mansuetissime quiescunt* – B; *belluis quiescentibus* – D / Lemma: – A; *A fide grata quies. Aliud Discordia concors* – B; *A fide grata quies* – D / Subskrypcja: w. 1 *Gdy gra* – A B; *Wygra* – D / w. 2 *śłodkobrzmiające* – A D; *śłodkomruczne* – B

[7] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 556), C (k. 216r), D (s. 217). Opis ikonu: *tenens* – A B; *tenet* – C / *Genius piscatoris in specie loco piscium hamo captans corda* – D / Subskrypcja: w. 2 *życia morzu* – A; *morzu życia* – B D; *życia morze* – C

[8] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 556), C (k. 217r), D (s. 217). Opis ikonu: *Duo corda* – A B C; *Corda* – D / Lemma: *Igneus ... amoris* – A; *Inest suus ... amori* – B C; *Suus inest ... amori* – D / Subskrypcja: w. 1 *ognie* – B C; *ogień* – A; *serca* – D (bł.) / w. 3 *sparzy* – B C D; *parzy* – A / w. 4 *Goreć* – B C D; *Gorzeć* – A / *będq* – A C D; *będzie* – B

[9] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 557), C (k. 217r), D (s. 218). Opis ikonu: *dispersis* – A B C; *in diversis* – D / *super terram lucens* – B C; *super terrena lucens* – A; *lucens super terram* – D / Lemma: *Unus* – B C D; *Unus Sol* – A / *respicit* – A B C; *perspicit* – D / Subskrypcja: w. 2 *gdy z chmur* – B C; *i z chmur* – A; *gdy z wód* – D

[10] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 557), C (k. 217r), D (s. 218). Opis ikonu: *continens numerum* – A B C; *plena numeris* – D / Subskrypcja: w. 2 *Kto liczbę łączy* – C D; *Ale kto liczbę* – A; *Kto liczbę liczy* – B (dittografia) / w. 3 *mało waży* – B C D; *sama mała* – A / w. 4 *Z drugim* – A B C; *Z drugą* – D / *większej* – B C D; *w większej* – A

[11] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 557), C (k. 216v), D (s. 218). Opis ikonu: – A; *In speculo facies humana repraesentata* – B; *Facies humana in opposito speculo repraesentata* – C; *Facies humana in speculo repraesentata* – D / Subskrypcja: w. 1 *Na mylny* – C D; *Na ludzki* – A (bł.); *Niemylny* – B (bł.) / *dwojaka* – B C D; *jednaka* – A (bł., dittografia) / w. 3 *Przyjaźni* – A D; *W przyjaźni* – B C

[12] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 558), C (k. 217r–v), D (s. 219). Opis ikonu: *vidua in ramo arido* – A; *ramo insidens solus gemit* – B C; *in sicca arbore solus ingemiscens* – D / Lemma: *ago* – B C D; *ego* – A / *gemitus* – A B C; *gemitum* – D / Subskrypcja: w. 1 *Bez* – B C D; *Weż* – A

[13] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 558), C (k. 217v), D (s. 218). Opis ikonu: *in igne* – A; *in igne cum coquitur* – B; *in igne dum coquitur* – C; *igne* – D / *expolitur* – A B C; *expolitum* – D / Subskrypcja: w. 4 *piękniej* – B C D; *pięknienie* – A

[14] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 558), D (s. 218). Opis ikonu: *fidibus. Seu cum fidibus sine anima* – A; *anima ingratae sonat* – B; *elevatis nervis* – D / Lemma: *male pulsa* – A B; *ingrata* – D / Subskrypcja: w. 1 *lutnia* – B D; *ręka* – A / w. 2 *Niewdzięcznie* – A B; *Niewdzięczno* – D / w. 3 *jest żyć* – A B; *jest być* – D

[15] Przekazy: A (k. 141v), B (s. 559), C (k. 217v), D (s. 218). Opis ikonu: *inter fluctus sine nauclero* – A; *destituta nautis et clautero inter fluctus errans* – B; *destituta a nautis et nauclero inter fluctus errans* – C; *sine institore* – D / Subskrypcja: w. 2 *żeglarzów* – B C D; *żeglarza* – A / w. 3 *Życie ludzkie* – B C D; *Miłość ludzka* – A (bł. dittografia) / w. 4 *przewodnika* – A D; *przewoźnika* – B C

[16] Przekazy: A (k. 141v–142r), B (s. 559), C (k. 216v), D (s. 218). Opis ikonu: *resistens trahit* – A; *trahit* – B; *etiam resistens trahit* – C; *sublevans* – D / Subskrypcja: w. 4 *Pociąga* – B C D; *Zaciąga* – A

[17] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 559), C (k. 216v), D (s. 219). Opis ikonu: *fructificat* – A C; *fructiferans* – B; *fructificans* – D / Subskrypcja: w. 1 *w winnicy* – A B C; *winnicy* – D / w. 2 *bogaty* – A B C; *bujniejszy* – D / w. 3 *przyjaźń* – A C; *miłość* – B D / w. 4 *ludzkie* – A B C; *drogie* – D

[18] Przekaz: A (k. 142r)

[19] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 560), D (s. 219). Opis ikonu: *in cavea cantans* – A; *cantaris in cavea* – B; *in cavea delicate canens* – D / Subskrypcja: w. 2 *rozdrażnia* – A D; *nasyca* – B / w. 3 *dobrowolny* – A B; *dobrowolnej* – D / w. 4 *Głośniejszej* – A B; *Głośniejszy* – D

[20] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 560), C (k. 217v). Opis ikonu: – A; *Geminum cor una sagitta transfixum* – B C / Subskrypcja: w. 1 *godziła* – B; *ugodziła* – A C (bł. metryczny) / w. 4 *przyjaźń* – B C; *miłość* – A

[21] Przekazy: A (k. 142r), D (s. 219). Opis ikonu: – A; *Corda alata* – D / Lemma: *addit* – A; *addidit* – D / Subskrypcja: w. 2 *piórami* – A; *skrzydłami* – D / w. 3 *pędząc* – A; *pędzą* – D

[22] Przekaz: A (k. 142r)

[23] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 560), C (k. 217v–218r). Opis ikonu: – A; *Amoris genius pede pressam testitudinem petit sagitta* – B C / Subskrypcja: w. 1 *W miłości* – A C; *Miłości* – B / w. 3 *Lecz zaś* – B C; *Ale* – A

[24] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 561), C (k. 218r), D (s. 219). Opis ikonu: *humanis ... pingit verbum: Amo* – A; *humanis ... depingit: Hamo* – B; *humanis ... depingit: Amo* – C / – *Tabula cordibus humanis plena* – D / w. 2 *stylem* – B C D; *szttychem* – A

[25] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 561), D (s. 219). Opis ikonu: *sine sole* – B D; *cum una tantum linea* – A / Lemma: *secundo* – A; *secunda* – B / – *Si sol defuerit nulla secunda mihi* – D / Subskrypcja: w. 2 *słońca* – A B; *serca* – D / w. 3 *kompan* – B; *kompas* – A (bł., dittografia); *kompan* – D (bł. grafii) / w. 4 *stanieje* – A; *tanieje* – B; *niszczaje* – D

[26] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 561), C (k. 218r). Opis ikonu: *collimant* – A; *cursu contendunt* – B C / Subskrypcja: w. 1 *Dwaj* – B C; *Dwa* – A / *zawodnicy* – A C; *zabiednicy* – B / w. 3 *prawdziwi* – B C; *prawdziwie* – A

[27] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 562), C (k. 218r–v), D (s. 220). Opis ikonu: – B C; *Cupido Martem sagittis petit* – A; *Genius insignia belli corde viso detorqueus* – D / Subskrypcja: w. 1 *uarmują* – A D; *uhartują* – B C / w. 2 *Przecię* – A D; *Przecięż* – C; *Miękko* – B (bł.)

[28] Przekaz: A (k. 142r)

[29] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 562). Subskrypcja: w. 2 *koczuje* – A; *poczuje* – B / w. 3 *Kto* – A; *To* – B

[30] Przekazy: A (k. 142r), B (s. 562), C (k. 218r–v), D (s. 220). Opis ikonu: *in Geminis* – A B C; *in Geminis subsistens* – D / Lemma: *Hic sibi* – C D; *Hic* – A; *Hic sibi* – B / w. 1 *słońce* – B C D; *miłość* – A / w. 2 *Na stańcę* – B C D; *Ma stan ze* – A (bł.) / *dwojaką dąży* – transkrypcja wydawcy; *dwojako dąży* – C D; *dwojakiej tąży* – A (bł.); *w Dwojaki dąży* – B

[31–33] Przekaz: A (k. 142r)

[34] Przekaz: A (k. 142r–v)

[35] Przekaz: A (k. 142v). Subskrypcja: w. 3 *obojg<u>* – poprawka wydawcy; *obojga* – A

[36–43] Przekaz: A (k. 142v)

[44] Przekazy: A (k. 142v), B (s. 543). Lemma: – A; *Dispertit cum sole manus. Alludit ad amorem quod solem imitetur in spargendis suis muneribus quibus humana corda ditando alliciat* – B / Subskrypcja: w. 2 *spenduje* – A; *splenduje* – B

[45] Przekazy: A (k. 142v), B (s. 543). Opis ikonu: *coniicit – A; conicit unde afflagrat ignis – B* / Lemma: *in ardorem – A; in ardorem. All[uditur] quod munera dantur amoris flammam conciliant – B* / Subskrypcja: w. 2 *wznieca z nich płomień – A; płomień roz<ż>arza – B*

[46] Przekazy: A (k. 142v), B (s. 544). Opis ikonu: *inbre – A; imbre – B / variique – A; et varii – B* / Subskrypcja: w. 1 *ziemia – A; ziemię – B* / w. 2 *Na za wdzięczenie – A; A za wdzięczeniem – B* / w. 4 *przyjaźni – A; stokrotnym – B*

[47] Przekazy: A (k. 142v), B (s. 544). Opis ikonu: *arx aureis et argenteis machinis oppugnata patet – A; ars aureis arietibus oppugnata patet facile – B* / Lemma: *vis – A; vix – B* / *claustrum – A; claustrum aliud Auro expugnata patebunt – B* / Subskrypcja (kolejność wersów za B, gdzie lepiej oddany paralelizm porównania, w A w. 1, 3, 2, 4)

[48] Przekazy: A (k. 142v), B (s. 544). Opis ikonu: *facit – A; conficiens – B* / Lemma: *colores – A; colores hoc quod uno munere mille gratias redditamicus – B* / Subskrypcja (kolejność wersów za B, gdzie lepiej oddany paralelizm porównania, w A w. 1, 3, 2, 4): w. 3 *słońca światłość – B; siatką słońca – A (bł.)* / w. 4 *serca – A; sercem – B*

Objaśnienia

Tytuł: – „Symboliczne kwiaty służące pochwalę małżeństwa”.

[1] Opis ikonu: „U księżnej Małgorzaty dwie ręce wzniesione i połączone w powitanie”; z lemmą: „Na wieczność”. Mowa o „symbolu” Małgorzaty z Paleologów (zm. 1566), od 1531 roku żony Fryderyka II Gonzagi, przyszłej babki polskiej królowej Ludwiki Marii, który tak przedstawiały kompendia oratorskie: „Margareta, księżna Mantui, miała *in symbolo* dwie ręce złączone; lem[ma]: *In aeternum*” (S. Wysocki, *Orator polonus...*, Varsaviae 1740, s. 750; najpełniejszy komentarz daje: J. Typotius, *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum...*, t. 3, Pragae 1603, s. 70 (ryc.), 73–74 (komentarz); Wysocki operuje już skrótem, znanym choćby z: M. Radau SI, *Orator extemporaneus seu Artis oratoriae reviarum bipartium*, Amsterodami 1661, s. 266). Por. też w aneksie emblemat e.

w. 3 *koło wieczności* – jednym z symboli wieczności był okrąg (na przykład emblemat Vaeniusa, *Amorum emblemata*, 8: *Amor aeternus* przedstawiał Kupidyda w symbolizującym wieczność okręgu Ouroborosa, węża zjadającego własny ogon). Do takiej wykładni najchętniej odwoływano się również w oracjach z okazji oddawania zaręczynowego pierścienia, na przykład: „złoty pierścień, jedynej hieroglifik wieczności [...]. A jako wieczności figura pierścien z dawnych czasów był miany *annulus aeterni fulget scopus integer aevi*, tak i teraz wiecznej niech będzie zadatek zyczliwości” (S. Wysocki, *op. cit.*, s. 737–738).

[2] Opis ikonu: „U Karola Fryderyka tarcza wypełniona sercami ludzkimi”; z lemmą: „Bądź jak ten mur spizowy” (cytat z Horacego, *Epistulae* 1,1,60). „Sym-

bol” księcia Jülich-Kleve-Mark-Berg-Ravensberg, przedstawiający tarczę z wymalowanymi sercami w otoku horacjańskiego cytatu oraz lemmą: „Benevolentia bonissima guardia”, spopularyzował Typot (J. Typotius, *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum...*, t. 2, Pragae 1602, s. 154 (ryc.), 157–158 (komentarz)), za którym przywoływały go również kompendia oratorskie (por. na przykład J. Masen SI, *Speculum imaginum veritatis occultae*, wyd. 3 popr., Coloniae 1681, s. 565).

w. 1 *cyrkluje* – otacza.

w. 2 *staluje* – uzbraja.

[3] Opis ikonu: „Tablica do gry, na której zamiast kamyków rozstawione serca”; z lemmą: „Pięknie jest zwyciężać lub być zwyciężanym”.

[4] Opis ikonu: „Rozciągnięta sieć z dwoma sercami”; z lemmą: „Miłość bogaci się taką zdobyczą”.

w. 1 *Sztuczna* – sprytna.

w. 2 *Miłość* – tu Miłość oznaczać ma matkę Kupidyna, Wenerę.

[5] Opis ikonu: „Pod wpływem wiatru ogień silniej wzbija się w górę”; z lemmą: „Żadna siła nie powstrzyma”.

w. 1 *Lubo* – chociaż.

[6] Opis ikonu: „Orfeusz dotyka lutni, przy dźwiękach której lwy, baranki, orły, gołębice itd. zgodnie spoczywają”; z lemmą: „Niezgodna zgodność”.

w. 1 *kancony* – pieśni (z wł. *canzona*).

[7] Opis ikonu: „Bożek miłości trzyma serce złapane na haczyk”; z lemmą: „Łowi i kocha zarazem”.

w. 1 *rybitw* – rybak.

[8] Opis ikonu: „Dwa serca w płomieniach”; z lemmą: „Ognisty żar miłości”.

w. 1 *Wulkan* – rzymski bóg ognia, mąż Wenery.

w. 4 *póki tchnienie* – tj. do końca życia.

[9] Opis ikonu: „Słońce świecące nad ziemią rozproszonymi promieniami”; z lemmą: „Jedno spogląda na wszystkich”.

w. 1 *Księżę planetów* – tj. Słońce (w obowiązującym w XVII wieku w powszechnej świadomości systemie ptolemejskim zaliczane do planet, tj. gwiazd ruchomych; z racji jasności i zajmowania centralnego miejsca wśród siedmiu „planet” okrążających Ziemię nazywane było ich królem lub księciem).

[10] Opis ikonu: „Tablica arytmetyczna z liczbą”; z lemmą: „Doskonalszy w połączeniu”.

w. 1 *komput* – rachunek (z łac. *computus*).

[11] Opis ikonu: „Twarz ukazana w lustrzanym odbiciu”; z lemmą: „Postrzeżone jako podwójne stanowi jedność”.

w. 3–4 – tj. choć dla oczu dwoje serc, uczucie je łączy w jedność.

[12] Opis ikonu: „Samotna synogarlica na suchej gałęzi”; z lemmą: „Samotność rodzi westchnienie”.

w. 1–2 – według dawnych naturalistów synogarlica jest wierna jednemu partnerowi, a po jego stracie ginie z tęsknoty (por. na przykład Arystoteles, *Historia animalium* 613a,14–15; K. Elian, *De natura animalium* III 44; *Physiologus* I 28).

[13] Opis ikonu: „Złoto oczyszczane w ogniu”; z lemmą: „Pięknieje w ogniu”.

w. 1–2 – złoto przetapiano, by pozabawić je domieszek i zwiększyć jego wartość.

[14] Opis ikonu: „Lutnia bez strun albo ze strunami bez duszy”; z lemmą: „Żle uderzana dźwięczy bezdusznie”.

w. 1 *bez duszy* – duszą nazywano kołek między podstawkiem a spodnią deką w instrumentach strunowych.

[15] Opis ikonu: „Łódź wśród fal bez żaglarza”; z lemmą: „Łatwo o zatonięcie”.

[16] Opis ikonu: „Magnes, odpychając, przyciąga żelazo”; z lemmą: „Działa ukrytą mocą”.

w. 4 *lub* – chociaż.

[17] Opis ikonu: „Podwiązana winorośl owocuje”; z lemmą: „Te więzy dają owoc”.

w. 2 *frukt* – owoc.

[18] Opis ikonu: „Promienie słońca odbijają się w lustrze w kształcie serca”; z lemmą: „Oboje jaśnieją”.

[19] Opis ikonu: „Ptaszek śpiewający w klatce”; z lemmą: „Wolność dźwięczna w zamknięciu”.

[20] Opis ikonu: „Dwa serca przebite jedną strzałą”; z lemmą: „Oba jesteśmy łupem jednego”.

w. 1 *Sajdaczna Miłość* – tj. Amor zaopatrzony (na wzór kozacki) w sajdak, a więc futerał na strzały (kołczan) i łuk (łubie).

w. 3 *krwawa* – skrwawiona (tj. taka, która trafiła w serce).

[21] Opis ikonu: „Serce ze skrzydłami”; z lemmą: „Miłość dodaje skrzydeł”.

[22] Opis ikonu: „Dwa serca przebite strzałami”; z lemmą: „Przeszywa do samych trzewi”.

w. 2 *szyje* – przeszzywa.

[23] Opis ikonu: „Kupidyn na żółwiu”; z lemmą: „Miłość nie cierpi gnuśnych”.

w. 2 *tego przenosi okiem* – tj. nie zauważa go.

[24] Opis ikonu: „Amor maluje w sercach pędzelkiem słowo: *Kocham*”; z lemmą: „Znamie miłości”.

w. 1 *Sztuczny Apelles* – uzdolniony Apelles. Amor („Miłość”) zostaje przyrównany do Apellesa (ok. 370 – ok. 300 p.n.e.), uznawanego w antyku za najwybitniejszego malarza.

w. 4 *charakter niezgluzowany* – niezatarty znak, sygnatura.

[25] Opis ikonu: „Zegar słoneczny bez słońca”; z lemmą: „Bezużyteczny bez drugiego”.

w. 1 *sztuczny* – pomysłowy.

kompas słoneczny – zegar słoneczny.

[26] Opis ikonu: „Dwóch zawodników biegnie do jednej mety”; z lemmą: „We dwoje do jednego dążymy”.

[27] Opis ikonu: „Bożek miłości depczący wojenne insygnia”; z lemmą: „Mars ustępuje przed Amorem”.

w. 1 *uarmuję* – uzbroją.

[28] Opis ikonu: „Lew ucieka przed płonąca pochodnią”; z lemmą: „Przed zarem dzika bestia umyka”.

w. 1–4 – antyczne porównanie srogości (por. na przykład Katullus 60 czy 64,154; Wergiliusz, *Aeneis* 4,365–367), popularne w poezji staropolskiej, por. na przykład: „Ciebie zła lwica w ogromnej jaskini / Nie urodziła [...] / Gdzieżeś się wždy tak sroga uchowała” (J. Kochanowski, *Fraszki* I 67,1–4).

[29] Opis ikonu: „Amor-strażnik ponad modelem świata”; z lemmą: „Czujną miłością bezpieczny”.

[30] Opis ikonu: „Słońce w znaku Bliźniąt”; z lemmą: „Tu upragniony spokój”.

w. 2 *Na stańcę dwojakę* – tj. do zodiakalnego znaku Bliźniąt, w którym Słońce znajduje się od 21 VI do 20 VII.

[31] Opis ikonu: „Praszek w kwitnące sidła złapany”; z lemmą: „Złapana miłą sercu zielenią”.

w. 1 *wab zielony* – wabik z gałązek z owocami, którymi posilają się ptaki.

[32] Opis ikonu: „Dwa złączone serca pod kwitnącym wieńcem”; z lemmą: „Miłość wieńczy kwiatami”.

[33] Opis ikonu: „Uwieńczony Kupido spleta wieńce, depcząc królewskie korony”; z lemmą: „Milsze to, co miłość wywyższa”.

Śródtytuł przed [34] – „Na łańcuszki i bransolety”.

[34] Opis ikonu: „Ręka trzymająca bransolety, w które wplecione są serca zamiast drogich kamieni”; z lemmą: „Te zdobią bardziej niż klejnoty”.

w. 1 *maneł* – bransolety.

[35] Opis ikonu: „Serce przywiązane do bożka miłości”; z lemmą: „Łączy oboje”.

[36] Opis ikonu: „Bożek miłości z rękami związanymi łańcuchem”; z lemmą: „Wiąże wiecznym węzłem”.

[37] Opis ikonu: „Dwie związane łańcuchem kolumny stojące mocno wśród nieprzyjaznych wiatrów”; z lemmą: „Te więzy chronią przed upadkiem”.

w. 1 *Eolus* – mityczny władca wiatrów.

[38] Opis ikonu: „Łódź przycumowywana w porcie łańcuchem”; z lemmą: „Przywiązana, by trzymała się portu”.

w. 4 *skazuje* – wskazuje.

Śródtytuł przed [39]: – „Na pierścień”.

[39] Opis ikonu: „Pierścień z kamieniem sygnetowym”; z lemmą: „Obraz daje odpowiedź”.

[40] Opis ikonu: „Pierścień z kamieniem ze słońcem i księżycem”; z lemmą: „Dwie świecą mi gwiazdy”.

w. 1 *planetów księżę* – por. obj. do 9,1.

[41] Opis ikonu: „Pierścień pieczętny łączący z sobą dwa serca”; z lemmą: „Pieczętuje stałą miłość”.

w. 1 *sztuczne* – kunsztowne.

w. 3 *w statku* – w stateczności.

[42] Opis ikonu: „Pierścień z zawieszonym nań sercem”; z lemmą: „Nie zna końca”.

w. 1 *cyrkuł* – okrąg.

[43] Opis ikonu: „Pierścień otaczający serce”; z lemmą: „Zamiast palca”.

Śródtytuł przed [44]: – „Na związek”.

[44] Opis ikonu: „Bożek miłości mający na piersi słońce, którego promienie padają na serca ludzkie”; z lemmą: „Ze słońcem podaje ręce”.

w. 1 *Z pieruszym planetą* – tj. Słońcem (por. obj. do 9,1).

certuje – konkuruje, walczy.

w. 2 *Miasto* – zamiast.

spenduje – ofiaruje.

[45] Opis ikonu: „Bożek Sylwan drew do ognia dorzuca”; z lemmą: „Idą na pastwę żaru”.

w. 1 *Sylwan* – mityczny bóg lasów.

[46] Opis ikonu: „Chmury rześystym deszczem skrapiają ziemię, stąd zasiewy i różne owoce rosną”; z lemmą: „Wdzięczna odpłaca”.

w. 2 *Na zawdzięczenie* – w podzięce, w dowód wdzięczności.

[47] Opis ikonu: „Miasto lub zamek stoi otworem, oblężone złotymi i srebrnymi machinami”; z lemmą: „Potęga złota otwiera twierdże”.

w. 1–2 – nawiązanie do polskich wersji łacińskiej inskrypcji, które były przysłowiowe, na przykład: „Nie masz nic tak mocnego, czego by złoto nie zwojowało” czy: „Nie masz muru, którego by złotym nie przełamał taranem”.

[48] Opis ikonu: „Słońce odbite wśród chmur roztacza tęczę”; z lemmą: „Miast jednego, tysiąc kolorów”.

Po [48]: – „Koniec”.

ANEKS I

W przekazie D wśród emblematów epitalamijnych kopiowanych jako spójny zbiór rozmieszczono też czternaście innych o podobnej tematyce (ich układ podany został w opisie przekazu), których poetyckie subskrypcje mają jednak często odmienny charakter. Przedrukowuję je niżej, jedynie w wyjątkowych wypadkach opatrując komentarzem.

[a] *Magnes catenam ex annulis sibi invicem nexis mutuo coniungens.*

L[emma]: *Arcanis nodis*⁴⁴.

Magnezowi podlegają
I ogniwa spojone,
Sekretnemi gdy splątają
Kółka siły złączone.

- 5 Tak <i> miłość rozdzielone
Serca często krępuje,
Afektami zniewolone
Do przyjaźni przykuje.

[b] *Cor preafixum sagitta in meta positum.*

Cum lem[mate]: *Ille solus aevi vulnus <...>*⁴⁵.

Niech kto kocha sw<a> fortunę,
Ja kochać serce będę.
Do niego strzały posunę,
W ranach serca zasiądę.

[c] *Gemma extra concham in concha <...>.*

Cum l[emmate]: *Solus dives amor*⁴⁶.

Co po złocie, po klejnotach,
Co po perłach błedniejących,
Po fortunnych kołowrotach,
Darowiznach łaskawych?

⁴⁴ Opis ikonu: „Magnes spajający łańcuch ze splecionych z sobą ogniw”; lemna: „Tajemnymi więzami” (była to dewiza Collegium Romanum; poświęcony jej emblemat, do którego odnosi się polska wersja, por. S. Pietrasanta, *De symbolis heroici libri IX*, Antverpiae 1634, s. 400; Ph. Picinelli, *Mundus sumbolicus*, Coloniae Agrippinae 1687, s. 701: XII 183.

⁴⁵ Opis ikonu: „Serce przebite strzałą umieszczone na obelisku”; z lemna: „Ta tylko światowa rana <...>”.

⁴⁶ Opis ikonu: „Pierścień w muszli, a poza muszlą <...>”; z lemna: „Jedynie miłość jest bogata”.

- 5 Bo u ciebie gdy statecznie
 Miłość moja zasiędzie,
 Twoje pewnie długowiecznie
 Serce mi za skarb będzie.

[d] *Aurum ad lapidem Lydium probatum.*

*Cum [emmate]: Sic spectanda fides*⁴⁷.

Kamień lidyjski złota próbuje,
 Że jest prawdziwe, reprezentuje.
 Szczerze miłości niefarbowane
 Reprezentują znaki zadane.

[e] *Duae manus sibi coniunctae.*

*L[emma]: Aeterno foedere iungo*⁴⁸.

Nie do czasu, lecz na wieki,
 Lubo złoży śmierć powieki,
 W sercu mojem będzie miłość.
 Żem cię poznał, poznasz szczerłość.

[f] *Pingant manus duae quarum una tenet cor, altera mensuram cordi inmissam.*

*L[emma]: Cor fundum non habet ullum*⁴⁹.

Niech inni dają złote bałwany,
 Lustry bogate i parabany,
 Stoły, puary, srebrne miednice,

⁴⁷ Opis ikonu: „Złoto próbowane kamieniem lidyjskim”; z lemą: „Tak należy docho-
 wywać wiary”. Symbol spopularyzował zbiór Claude’a Paradina *Devises heroïques* (Lyons
 1551, s. 107), gdzie inskrypcja na monecie: „FRANCISCVS DEI GRATIA FRAN. REX”
 odnosi się jeszcze do Franciszka I Walezjusza (1494–1547). Dewizę przejął jego młody
 wnuk, Franciszek II (1544–1560), z którym była ona później najczęściej wiązana w po-
 pularnych kompendiach. Por. np.: „Franciscus II Valesius, rex Galliae, habuit pro symbolo
 aureum nummum coronatum, quem dextra ad lapidem Lydium probabat. Lemma: *Sic spec-
 tanda fides*. Significabat fidem amicorum et amorem coniugum, non verbis sed re praestari et
 cognosci” (M. Radau SI, *op. cit.*, s. 267; zob. też J. Typotius, *op. cit.*, t. 1, tab. 40 i k. XX-
 -IVr). Pierwsze zdanie tak przełożono w anonimowej retoryce rękopiśmiennej: „Franciszek
 Wtóry, król francuski, miał za symbolom złoty pieniądz, którego ręka próbowała na lidyj-
 skim kamieniu, z napisem: *Sic spectanda fides*” (rkps BUW 197, s. 88; cyt. za: M. Trębska,
op. cit., s. 422); por. też: S. Wysocki, *op. cit.*, s. 750; Ph. Picinelli, *op. cit.*, s. 700: XII 173.

⁴⁸ Opis ikonu: „Dwie złączone ręce”; lemma: „W wiecznym trwam związku”. Por. em-
 blemat 1, którego druga lemma w przekazie B i pierwsza w przekazie D brzmi: *Aeterno
 foedere nexus*.

⁴⁹ Opis ikonu: „Przedstaw dwie ręce, z których jedna trzyma serce, druga miarkę w ser-
 ce wkłada”; lemma: „Serce nie ma dna żadnego”.

- Z twarzą królewską złote tablice –
 5 Wszystko się jawnie oku wydaje,
 Widać na stołach, kto i co daje.
 Ja szczerzy tobie afekt daruję,
 W sercu zobaczy, kto go zgrontuje.

[g] *Gemma in qua effigies <...> magni cernebatur apud Plutarchum.*
Cum [lemmate]: In parvo magna locantur⁵⁰.

- Non contemne meum quasi parvo in munere domum:
 Quod valet, immensum est. Sic auri pondera parvi
 Exsuperant pretio numerosos aeris acervos.
 Sic adamas, punctum lapidis, pretiosior auro est.
 5 Quodque vident oculi minimum est, cum maxima cernant,
 Sic animi fides tenui sub corde locata
 Per totum angusto regnat de limine corpus⁵¹.

[h] *Cor coronatum.*

Cum lem[mate]: Semper regnat amor⁵².

- Jedni się tym kontentują,
 Ze serca swoje darują
 I miłości nieodmiennej
 Przy szczerości znakiem pewnej.
 5 Potem oschłe tulipany
 Zarzuciwszy sercu rany,
 U mnie szczerem osypane
 Serce chęciom zapisane,
 Na początku uwieńczone,
 10 Ku wieczności nakłonione.

⁵⁰ Opis ikonu: „Pierścień, na którym u Plutarcha widniał wizerunek wielkiego <...>”; z lemmą: „W małym wielkie kryją się rzeczy”.

⁵¹ „Nie gardź mym domem, jak gdyby skromnym był darem: / Jego wartość jest ogromna. Podobnie małe porcje złota / Przewyższają ceną całe stopy miedzi. / Tak i diament wielkości kamyczka cenniejszy jest nad złoto. / To, co widzi oko, jest małe, choć wielkie w istocie: / Tak samo siedlisko duszy, umieszczone pod małym sercem, / Ze swej ciasnej kryjówki rządzi całym ciałem” (Marcus Manilius, *Astronomicum*, IV 923–930).

⁵² Opis ikonu: „Serce uwieńczone koroną”; z lemmą: „Miłość zawsze króluje”.

[i] *Cor inter gemmas et adamantes.*

L[emma]: *Cor pretium facit*⁵³.

Składaj z rubinów drogie korony,
Dla twarzy pięknej, dla jej obrony.
Niechaj prześwietne szaty perłami
Jaśnie bleszczą się topazyami.

5 Za nic to wszystko, gdy nie miłuje
Ten, co koronę drogą daruje.

[k] *Exprimens saepe magnam munerum fallaciam pingeres pomum sodomiticum intus cinerem habens ab extra pulchrum.*

L[emma]: *Nimum ne crede decor*⁵⁴.

Nie wszystkie jabłka, co się malują,
Rumieńcem pięknym słońce farbują.
Piękność wewnętrzną mają na twarzy,
Barwa s<czp>etności tam się w nich żarzy.

5 Jabłka sodomskie na pozór celne,
Wejrzysz do serca – popiołu pełne.
Nie wierz afektom, lub co darują,
Bo darowizną niechęć cukrują.
Ja serce daję i afekt cały,
10 Kolor przyjaźni jest u mnie stały.

[l] *Cumulus florum pingatur quem genius offert simulacro Dianae symbolum id fuit in templo Dianae lapide expressum.*

L[emma]: *Semper odor amor. Aliud: Plenus donatur odore*⁵⁵.

„Nie w jednym kwiecie zebrany lecie
Doznasz szczerości” – Floraca [!] plecie.
Z którym na świecie doznasz szczerości,
Doznasz lubości z kwiatów wonności.
Piękna miłości obrada płynie.

⁵³ Opis ikonu: „Serce wśród drogich kamieni i diamentów”; lemna: „Serce stanowi o cenie”.

⁵⁴ Opis ikonu: „Chcąc pokazać, jak często dary kryją w sobie wielkie oszustwo, przedstaw jabłko sodomskie wypełnione w środku popiołem, a na zewnątrz piękne”; lemna: „Nie wierz zbyt niu pięknu”. Mowa o owocach mleczaży pospolitej (*Calotropis procera*), które przejrzałe w przekroju przypominają zwęglone jabłko. Jako pozostałość po zagładzie Sodommy wspominali je między innymi Józef Flawiusz (*Wojna żydowska* IV 8,4) czy św. Augustyn (*O państwie Bożym* XXI 5,1).

⁵⁵ Opis ikonu: „Pokaż naręczę kwiatów, które bożek ofiarowuje wizerunkowi Diany. Scena ta wyrażona w kamieniu w świątyni Diany”; lemna: „Miłość jest zawsze pachnąca. Inna: Zapach pełnią obdarowanego”.

[m] *Supra pomum aureum pinge crucem.*

L[emma]: *Habent sua dona dolorem. (Henrici fuit symbolum Galli)*⁵⁶.

W jabłka okręgu, lub szczerozłoty,
Wielkie bojaźni, wielkie kłopoty.
Ma jabłko ręka, gdy Henrykowa,
Przy złocie tudzież sztuka krzyżowa.

- 5 Nieszczercze ludzie, gdy co darują,
Przy darowiźnie krzyżem darują.

[n] *Expressurus munus ase parvum donari sed magnum latere animum pingeres gemmam in annulo in qua casus Phaetontis miro artificio expressus fuit apud Plutarchum „De admirandis mundi”.*

L[emma]: *In tenuique magna latens*⁵⁷.

Niemależ pôle sztuka wybita,
Faetonowa sztuka wybita.
Niebo się błęszczy, na ziemi ognie
Na tle perłowym woźników stopnie.

- 5 Z powozu lecą tam złotawego
Wydarte cugle z biegu prędkiego.
Serca wielkiego w daninie małej
Doznasz statecznie w przyjaźni stałej.

[o] *Expressus munera saepe esse pernicioso pingeres pomum fendi ex quo tela erumpunt.*

L[emma]: *Dant munera mortem*⁵⁸.

Które Fenella jabłko daruje,
Z wierzchu perłami sztucznie maluje:
Zewnątrz się błęszczy bogate złoto,
A tam się tai śmiertelna Kłoto.

- 5 Jabłka z ochotą jeśli skosztujesz.
Smakiem się drogo prędko otrujesz.
Ścisniej rękoma złote podary –
Śmiałości twojej nie ujdiesz kary.
Złote wypadną z jabłka pioruny,
10 A ty o ziemię potym do truny.

⁵⁶ Opis ikonu: „Nad złotym jabłkiem pokaż krzyż”; lemma: „I dary przynoszą cierpienie. (Był to symbol francuskiego Henryka)”.

⁵⁷ Opis ikonu: „Chcąc pokazać, że mały podarek może kryć w sobie wielkie znaczenie, pokaż drogi kamień w pierścieniu, na którym u Plutarcha w *De admirandis mundi* przedstawiono przedziwnym kunsztem upadek Faetona”; lemma: „I w małych rzeczach coś wielkiego się kryje”.

⁵⁸ Opis ikonu: „Chcąc pokazać, jak często dary mogą być niebezpieczne, pokaż przecięte jabłko, z którego wypadają trociny”. Lemma: „Dary niosą śmierć”.

APARAT KRYTYCZNY

[a]

w. 5 *Tak <i> miłość* – poprawka wydawcy; *Tak miłość* – D (błąd metryczny)

[b]

Lemma: <...> – fragment dla wydawcy nieczytelny

w. 1 *sw<q> fortunę* – poprawka wydawcy; *swy* – D (dopuszczalna transkrypcja: *swe*)

[c]

Lemma: <...> – fragment dla wydawcy nieczytelny

[d]

w. 4 *zadane* – D (możliwa transkrypcja: *ządane*)

[g]

Opis ikonu: <...> – słowo dla wydawcy nieczytelne

[i]

w. 5 *bleszcz<q się>* – poprawka wydawcy; *bleszczefią* – D

[k]

w. 4 *s<zp>etności* – poprawka wydawcy; *spzetności* – D (bł. grafii)

[n]

w. 6 *z biegu* – poprawka wydawcy; *z biego z biegu* – D (bł., dittografia)

Summary

The vast majority of the article consists of critical editions of two previously unknown Old Polish collections of nuptial emblems. They draw on the symbolism of popular love emblematics from Dutch cycles by Daniel Heinsius, Otto van Veen and Jacob Cats. In 17th-century Poland these cycles were imitated by only two poets, Stanisław Herakliusz Lubomirski and an anonymous author of inscriptions in a copy of Jacob Cats' *Silenus Alcibiadis*. The texts published in this paper are a miscellaneous collection of *subscriptions*, the main purpose of which was a function of rhetoric embellishments in wedding speeches.

O AUTORACH

MGR ELŻBIETA CHRULSKA – polonistka i filolog klasyczny, obecnie słuchaczka studiów doktoranckich z zakresu literaturoznawstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z teatrem antycznym i toruńską poezją neolatynistyczną oraz recepcją kultury antycznej w literaturze polskiej.

DR BARTŁOMIEJ CZARSKI – adiunkt w Zakładzie Starych Druków Biblioteki Narodowej. Z wykształcenia filolog klasyczny i filolog polski, doktoryzował się w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się związkami literatury z obrazem w epokach dawnych (emblematyka, wpływ heraldyki oraz przedstawień monetarnych na piśmiennictwo), a także poezją nowołacińską. Wydał *Hodoeporicon Moschicum* Franciszka Gradowskiego (2011), a obecnie przygotowuje studium dotyczące stemmatów w ramie wydawniczej staropolskiej książki.

MGR EWELINA DRZEWIECKA – ukończyła filologię klasyczną na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej oraz historię sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na zagadnieniu recepcji antyku w literaturze i sztuce nowożytnej. Drugim obszarem zainteresowań są kulturowe relacje polsko-włoskie w epoce renesansu.

DR DARIUSZ DYBEK – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się głównie literaturą renesansu (na przykład prace poświęcone Mikołajowi Rejowi) i baroku (pisał o Macieju Kazimierzu Sarbiewskim, Stanisławie Herakliusz Lubomirskim, Fabianie Birkowskim, Wacławie Potockim – między innymi wstęp do wydania *Pocztu herbów*). Interesują go zwłaszcza zjawiska na styku literatury i obyczajowości (religijności, polityki itp.) Rzeczypospolitej XVI i XVII

wieku. Publikował między innymi w „Pamiętniku Literackim”, *Pracach Literackich*”, „Napisie” i „Stylistyce”.

DR MAGDALENA GÓRSKA – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, autorka rozpraw poświęconych ikonografii i kulturze XVI–XVIII wieku, między innymi monografią *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku* (2005); główne zainteresowania naukowe: symbolika polityczna okresu baroku i oświecenia, dekoracje emblematyczne oraz teoria emblematyki w Rzeczypospolitej.

DR HAB. RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK – profesor na Uniwersytecie Gdańskim. Zajmuje się historią poezji XVI–XVIII wieku, edytorstwem literatury staropolskiej oraz tekstologią. Autor książki *Barokowy tekst i jego twórcy. Studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”* (2003) oraz kilkunastu edycji krytycznych (między innymi dzieł Kaspra Twardowskiego, Hieronima Morsztyna i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego). Wraz z Jakubem Niedźwiedziem wydał *Emblematy* Mikołaja Mieleszki (2009). Jest redaktorem „Biblioteki Pisarzy Staropolskich” oraz „Biblioteki Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”.

DR JUSTYNA KILIAŃCZYK-ZIĘBA – adiunkt w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na emblematyce, historii książki i drukarstwa, zajmuje się ponadto edytorstwem literatury dawnej. Opublikowała edycję najstarszego polskiego przewodnika pt. *Przewodnik albo kościołów krakowskich krótkie opisanie* (2002), pracę *Czcionką i piórem. Jan Januszowski w roli pisarza i tłumacza* (2007) oraz edycję *Tablicy Cebesza* w tłumaczeniu Macieja Wirzbięty (2011). Przygotowuje rozprawę o sygnetach drukarzy działających w Rzeczypospolitej w XVI wieku.

DR MAGDALENA KOMOROWSKA – asystent w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię polskiej książki w XVI i XVII stulecia; zajmuje się również edytorstwem naukowym. Jest autorką rozprawy *Prolegomena do edycji dzieł Piotra Skargi* (2012).

MGR MARIA KOZŁOWSKA – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w ramach doktoratu przygotowuje edycję krytyczną utworu *Księgi ktore zową język*, będącego przekładem traktatu *Lingua* Erazma z Rotterdamu.

DR MICHAŁ KURAN – adiunkt w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego, wicedyrektor Instytutu Filologii Polskiej (2009–2012). Główne obszary zainteresowań to literatura polska XVII wieku, dorobek literacki Samuela Twardowskiego i Marcina Paszkowskiego, epika staropolska, literatura okolicznościowa, w tym kaznodziejstwo pogrzebowe, oraz edytorstwo tekstów dawnych. Ważniejsze publikacje: *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego* (2008); *Książę Janusz Wiśniowiecki (1598–1636) w lubelskich kazaniach pogrzebowych* (2007). Publikował w „Terminusie”, „Baroku”, „Napisie”, „Pracach Polonistycznych”, „Acta Universitatis Lodzianis – Folia Litteraria Polonica”, „Akapicie”, „Pamiętniku Literackim” i „Ruchu Literackim” oraz w monograficznych tomach zbiorowych.

DR JAKUB NIEDŹWIEDŹ – adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się kulturą literacką na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego. Ważniejsze publikacje: *Bukolikos arba piemenų eilės apie Vilnių X eklogų* (wspólnie z E. Ulčinaitė, 2002); *Nieśmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII–XVIII w.* (2003); *Kultura literacka Wilna 1323–1655. Retoryczna organizacja miasta* (2012). Wraz z Radosławem Grześkowiakiem wydał *Emblematy* Mikołaja Mielezki (2009).

MGR ANNA PAULINA PAWŁOWSKA – doktorantka Wydziału Polonistyki i Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

DR MARCIN POLKOWSKI – adiunkt w Katedrze Literatury i Języka Niderlandzkiego na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Do jego zainteresowań badawczych należy kultura literacka miast niderlandzkich w okresie wczesnonowożytnym oraz literatura katolicka w Niderlandach. Rozprawa doktorska, broniąca na Uniwersytecie Jagiellońskim, poświęcona była sonetom Pietera Corneliszoon Hoofta i ukazała

się pt. *Images for a Lover's Eye. The Sonnets of P.C. Hooft and their European Poetic Lineage* (2010).

MGR IWONA SŁOMAK – doktorantka w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego i studentka filologii klasycznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się literaturą epoki saskiej, retoryką i teorią literatury. Obecnie finalizuje pracę doktorską (*Retoryka „miłosnej batalii” – na przykładzie „Wojska serdecznych nowo rekrutowanych afektów” Hieronima Fałęckiego*) i przygotowuje przekład łacińskiego podręcznika wymowy *Phoenix rhetorum...* Jana Kwiatkiewicza.



Recenzenci „Terminusa”, R. XIV (2012), z. 25

prof. Maria BARŁOWSKA (Uniwersytet Śląski)

dr Bartłomiej CZARSKI (Uniwersytet Warszawski)

prof. Feike DIETZ (Universiteit Utrecht)

dr Grzegorz FRAN CZAK (Università degli Studi di Milano)

prof. Stefan KIEDROŃ (Uniwersytet Wrocławski)

dr hab. Roman KRZYWY (Uniwersytet Warszawski)

dr hab. Mirosław LENART (Uniwersytet Opolski)

prof. Piotr URBAŃSKI (Uniwersytet Szczeciński)

dr Marcin WISŁOCKI (Uniwersytet Wrocławski)



TERMINUS

Czasopismo Wydziału Polonistyki UJ

Pismo poświęcone tradycji klasycznej w kulturze nowożytnej

Adres:

Redakcja Terminusa
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
Katedra Historii Literatury Staropolskiej
ul. Gołębia 16
31-007 Kraków

e-mail:

Jakub Niedźwiedz (redaktor naczelny)
jakub.niedzwiedz@uj.edu.pl

Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych

Strona internetowa:

<http://www.wuj.pl/page,art,artid,195.html>

Zeszyty „Terminusa” dostępne są na następujących portalach:

- Central and Eastern European Online Library <http://www.cceol.com>
 - CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities) <http://cejsh.icm.edu.pl>
- <http://www.estreicher.uj.edu.pl/~mikolaj/terminus/index.php/aktualnosci/>

TERMINUS

WYDAWNICTWO

UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

ISSN 2082-0984
ISBN 978-83-233-3391-3



9 788323 333913